



**agenziax**

a cura di **Marco Fazzini**

in collaborazione con **Alessandro Scarsella**

# **Raúl Zurita**

## **Ni pena ni miedo**

la poesia civile, la canzone e la performance



2020, Agenzia X

### **Progetto grafico**

Antonio Boni

### **Immagine di copertina**

Isabella Rizzato

### **Contatti**

Agenzia X, via Giuseppe Ripamonti 13, 20136 Milano

tel. 02/89401966

[www.agenziax.it](http://www.agenziax.it) – [info@agenziax.it](mailto:info@agenziax.it)

[facebook.com/agenziax](https://facebook.com/agenziax) – [twitter.com/agenziax](https://twitter.com/agenziax)

### **Stampa**

Digital Team, Fano (PU)

ISBN 978-88-31268-21-9

XBook è un marchio congiunto di Agenzia X e Mim Edizioni srl,  
distribuito da Mim Edizioni tramite Messaggerie Libri

### **Hanno lavorato a questo libro...**

Marco Philopat – direzione editoriale

Paoletta “Nevrosi” Mezza – coordinamento editoriale

# Raúl Zurita

## ni pena ni miedo

<b>Introduzione</b>	7
Poesia, canzone e resistenza <i>Marco Fazzini</i>	
<b>Raúl Zurita: la poesia</b>	
<b>Non viv'elli ancora?</b>	25
<i>Raúl Zurita</i>	
<b>Antologia poetica di Raúl Zurita</b>	30
<b>Nota del traduttore</b>	76
<i>Sebastiano Gatto</i>	
<b>Raúl Zurita: la vita</b>	
<b>Ni pena ni miedo: un'intervista</b>	81
<i>Raúl Zurita con Marco Fazzini</i>	
<b>Tra poesia e militanza</b>	90
Per una biografia di Raúl Zurita <i>Alice Favaro</i>	
<b>Scritti sull'opera di Raúl Zurita</b>	
<b>Il Purgatorio in terra di Raúl Zurita</b>	109
<i>Antonio Arévalo</i>	
<b>Zurita: sugli amati scomparsi</b>	112
<i>Anna Deeny Morales</i>	
<b>Nota di un traduttore del <i>Canto a su amor sesaparecido</i></b>	126
<i>Daniel Borzutsky</i>	
<b>Il poema fatto carne</b>	132
<i>Edgardo Dobry</i>	

<b>Delirio, ragione, eterno ritorno</b> <i>Constanza Belén Tapia Cáceres</i>	145
<b>Zurita e Dante</b> Annotazioni a margine <i>Alessandro Scarsella</i>	151
<b>El río Zurita / Il fiume Zurita</b> <i>Daniel Calabrese</i>	160
<b>Scritti su poesia, canzone e performance</b>	
<b>Mousiké, o l'arte delle Muse</b> <i>Giorgio Rimondi</i>	169
<b>Sfumature di frequenze poetiche</b> Storie di incroci tra verso e voce <i>Federica Favaro</i>	174
<b>Cantautori e memoria letteraria</b> <i>Francesco Ciabattoni</i>	188
<b>La canzone come veicolo di scrittura poetica</b> <i>Irving Juárez Gómez</i>	202
<b>Doppio Gazzè</b> Alchemaya: un viaggio andata e ritorno <i>Lorenzo Cittadini</i>	213

# Introduzione

Poesia, canto, resistenza

*Marco Fazzini*

La canzone, come la poesia, è pratica antica. Dovremmo meglio dire la “poesia-canzone” è pratica antica. Faccio coincidere, fin da subito, le due discipline di canzone e poesia perché, come molti sanno, la poesia e la canzone erano, di fatto, una cosa unica; questo, almeno, stando ad alcune delle varie ricostruzioni precedenti alla scissione che si pensa si sia verificata dal Rinascimento in poi, generando quindi, da un lato, la poesia scritta – la così detta poesia colta – e dall’altro la tradizione della musica e dei versi per uso popolare o folclorico, includendo in quel genere anche le poesie e le canzoni dalle distanti culture orali dell’Africa, dell’Australia ecc. che da noi in Europa, secondo un antico pregiudizio, non sono propriamente “letteratura”. Prima di questa ipotetica rottura, vari poeti, tra cui il nostro Petrarca, inviavano ai loro amici “cantori” non solo i testi che concepivano nelle forme “per musica” (madrigali, ballate ecc.) ma anche speciali forme poetiche (i sonetti), oggi parte di una tradizione che si pensa sia solo “accademica” e propriamente “scritta”,

perché venissero “vestiti”, cioè musicati per un accompagnamento melodico e armonico (Petrobelli 1986: 230). Di questa frattura ne scrive estesamente Fenton, quando accenna alla sopravvivenza, soprattutto in Africa, in Cambogia, nel Borneo, nelle Filippine a cantare un testo, sia quando appaia scritto su una pagina di libro sia quando memorizzato o tramandato da generazioni (Fenton 2007: 10-11).

In una intervista rilasciata in Italia nel 1989 ad Adriana Vianello per *Il Gazzettino*, Iosif Brodskij faceva notare che quella scissione, in Occidente, era forse ancora antecedente a quella data: “...fino all’avvento del cristianesimo, la poesia andava mano nella mano con la musica e non possedeva ancora l’attuale codice di scrittura. I riti religiosi cristiani hanno come parte integrante il canto sacro. Così, ripetendo continuamente la stessa frase secondo determinati modelli musicali, le canzoni sono state trascritte per poter essere tramandate. Nei secoli VI, VII e VIII il sistema di notazione si sviluppò e la musica si separò definitivamente dalla poesia. Entrambe iniziarono un’esistenza separata. È accaduto così il peggio, nel senso che ancor oggi l’una sente la mancanza dell’altra. La musica non ha un linguaggio strettamente semantico, didattico, d’altra parte la lingua non ha segni, elementi significanti, sufficienti a coprire le possibilità espressive della musica stessa. Non so quale rappresenti per l’altra l’elemento originario, ma in ultima analisi penso che la poesia sia stata la prima e la poesia – l’ha detto Montale – è ‘un’arte incurabilmente semantica’ e, da poeta, privilegio il significato... anche se soltanto congiunte, poesia e musica ricoprono l’umana capacità di articolazione dell’espressione” (Laera-Brazzale 2016: 80).

Eppure, esistono pareri discordanti sia per ciò che riguarda la tradizione colta sia quella popolare, e non tutti sono d’accordo su quella scissione, smentita da più parti nel mondo. Così, a sostegno della “poesia-canzone”, o del “canto-poesia”, voglio brevemente soffermarmi a raccontare una breve storia,

a mo’ d’introduzione del discorso. È in parte mediata da Allen Grossman, e dalla sua lettura della *Historia* di Beda – anche citata in un recente libro di Ben Lerner (Lerner 2017) dal titolo poco rassicurante: *Odiare la poesia*.

Beda ci dice che Caedmon, il primo poeta anglosassone di cui conosciamo il nome, imparò l’arte del canto in sogno. Era un poeta analfabeta, incapace di cantare. Durante un banchetto, ogni volta che a turno s’invitava qualcuno a cantare una canzone, Caedmon si tirava indietro, con la scusa che doveva badare al suo gregge. Una sera, dopo cena, qualcuno provò a passargli l’arpa, così lui se ne scappò verso le stalle e, nelle stalle, ebbe la visita di una figura misteriosa, probabilmente Dio, o forse un angelo, o un demonio – il testo su questo punto è vago, e difficilmente traducibile. “Devi cantarmi qualcosa”, gli disse Dio, o il demonio. Al che Caedmon rispose: “Non ne sono capace. Ecco perché me ne sto a dormire nelle stalle invece di bere idromele con i miei amici attorno al fuoco”. Ma Dio insistette, e pretese una canzone, così Caedmon chiese: “Cosa dovrei cantare?”. Allora il visitatore gli ordinò: “Canta l’origine delle cose create”. A questo, Caedmon aprì la bocca, e con sua meraviglia ne uscirono versi magnifici in lode di Dio. Fu a quel punto che Caedmon si svegliò dal sogno, e si scoprì Poeta, e con il tempo si fece monaco. Eppure, la poesia che cantò al risveglio non fu, secondo quanto ci dice Beda, bella come quella del sogno. Infatti Beda osserva: “Non è possibile tradurre letteralmente poesie, neppure se di eccellente fattura, da una lingua a un’altra senza che se ne perda l’armoniosa bellezza”, parole del tutto simili a quelle di Dante nel *Convivio* (“E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può della sua loquela in altra trasmutare senza rompere tutta sua dolcezza e armonia”). Se questo è vero della traduzione nel mondo cosciente, è doppiamente vero della traduzione da un sogno. La poesia che Caedmon riporta alla comunità umana fu pura eco della prima.

In breve, cosa ci suggerisce questa storia? Da una parte che Caedmon, e Beda che ce lo racconta, presumono che poesia e canzone siano la stessa cosa, senza dubbi e perplessità. Poi, che la poesia è cosa condivisa, una pratica di gruppo, assunta non tanto nell'individualità di una lettura solitaria, ma nel desiderio di condividerla e poi trasmetterla oralmente, cantarla per farla vivere, assimilarla per poi passarla in eredità alle generazioni future. La poesia di Caedmon nasce anche dal desiderio di superare una dimensione finita e personale, e raggiungere una comunità, spesse volte anche il trascendente, seppure nel passaggio da quell'impulso originale al linguaggio reale l'intuito iniziale debba essere tradotto, per chiamarsi poesia: quindi, la poesia è sempre traduzione di qualcosa, di una sorta di linguaggio puro che, stando a quello che diceva Benjamin, deve infine sempre scontrarsi con tutta la finitezza dei mezzi di un poeta, sia sul piano linguistico sia su quello storico.

Nessuno stupore, quindi, se i poeti vivano costantemente un'insoddisfazione perché, alla fin fine, la poesia "pura", oltre la poesia linguisticamente attualizzata, resta sempre inarrivabile, come inarrivabile è l'entità che incarna la nostra idea di perfezione, anche al di là del credo o della fede di ogni singolo individuo. Tradurre un intuito poetico, tradurre una poesia "pura", è il nostro umano modo di rispondere a un'idea di perfezione che vorremmo per noi, ma che vorremmo anche condividere con i nostri simili, al di là delle brutture di questo mondo.

Ma riflettiamo ancora per un attimo sul sogno. Secondo quanto ci dice Beda, la poesia che Caedmon canta non è bella come quella del sogno. E se invece del sogno ci trovassimo di fronte a un incubo? Se invece di avere la libertà di sognare ci trovassimo a vivere sotto una dittatura che prevarica diritti civili, libertà di parola e di stampa, persino la libertà di poter vivere i minimi atti liberi e improvvisati che ogni giorno ci aiutano a scrollarci di dosso la noia e la routine del lavoro, o le preoccupazioni, o uno stile di vita imposto?

La storia è cosparca di queste incivili barbarie che hanno tentato di zittire la libertà degli individui, e la loro capacità di sognare in pace, viepiù la dissidenza della "voce" di quei poeti che in versi non attaccavano direttamente i regimi e i potentati. Si vada, per curiosità e per onestà di memoria, a riesumare la vicenda di Visar Zhiti che, avendo scritto poesie tristi ed ermetiche, venne considerato per questo "ostile" al regime albanese. Di quel libro, che parlava sostanzialmente di rose, Zhiti scrive:

Io nacqui già condannato. Mi incarcerarono perché ero figlio di Hekuran Zhiti, e per di più avevo avuto l'ardire di scrivere versi. Mentre insegnavo in un villaggio ai confini con il Kosovo, mandai il libro *Rapsodie della vita delle rose* all'unico editore dell'epoca, che naturalmente era lo Stato. I redattori, un critico letterario e un poeta, entrambi comunisti e quindi realisti socialisti, dichiararono che le mie poesie erano ostili al regime, tristi ed ermetiche. Seguendo la prassi informarono il Comitato centrale del partito e il ministero degli Interni. Venni arrestato e processato pubblicamente. Condanna: dieci anni di carcere. Ne scontai quasi otto. Naturalmente mi venne vietato di pubblicare e di votare... In cella di isolamento, per mantenere l'equilibrio mentale e spirituale e convivere con il terrore che non riuscivo a dominare, e non avendo la possibilità di leggere libri o scrivere ai famigliari, creai poesie, ma solo mentalmente. Le recitavo a bassa voce, cercando di attenuare la paura (Giaveri 2010: 68-69).

Sempre dall'Albania, un caso che ha addirittura dell'incredibile: mentre nel mondo comunista già da tempo non si uccidevano più i poeti e gli scrittori, nel 1977 due poeti vennero fucilati, ad alcuni chilometri dalla cittadina di Librazhd, per i loro versi. Parlando della violenza gratuita di questo scandalo, Ismail Kadare denuncia tristemente l'accaduto, avvertendoci anche di una possibile sopravvivenza, nella contemporaneità, di tale ferocia dittatoriale: "Il comunismo in Albania è caduto,

ma non è caduta la sua polvere e la sua violenza. Le uova del serpente si trovano ovunque” (Giaveri 2010: 30). Per sfuggire a quel destino, un altro poeta, Gëzim Hajdari, scappa di notte dal suo paese per non tornarci mai più, dopo aver denunciato prima la dittatura di Oscha, e poi la rigenerazione di quel potere nella nuova Albania. Oppure, il caso di Manuel Alegre che contro il regime di Salazar scrisse e pubblicò nel 1965 poesie poi trascritte clandestinamente, e quindi usate come testi per canzoni famose contro il regime, canzoni poi costate dieci anni d’esilio a uno scrittore che diventerà anche il protagonista della vita politica del nuovo Portogallo dopo la Rivoluzione dei Garofani del 1974, l’autore della prefazione alla nuova Costituzione di un paese democratico. O, infine, un caso più vicino al nostro ospite cileno, è quello di Victor Jara che, anche dentro al crudele circo dell’Estadio Chile, riuscì a cantare e comporre canzoni, con il miraggio sempre più distante della libertà per un paese martoriato.

La lista di queste barbarie contro i poeti, e contro l’intera umanità, potrebbe essere lunga, ma c’è ancora un aspetto che val qui la pena rimarcare. Al di là del sacrificio di tante vite, e della sofferenza dei sopravvissuti, è la memoria a impegnarci, sia come autori che come lettori, interpreti e fruitori di un messaggio che possa circuitare la giustizia e la pace, stimolando il nostro desiderio di partecipazione. Eppure, spesso è soprattutto il nostro *ressentiment* che ci aiuta a cantare. La memoria è il motore che innalza i valori di pochi a esempi di vita, ma è il risentimento per qualcosa di negato che ci fa cantare la nostra voglia di bellezza e di armonia, e ci fa tradurre un’idea di perfezione in un canto, o in una poesia che inneggia a un miraggio di pace e giustizia. Risentimento non è sinonimo di vendetta. Se dovessimo semplificare al massimo, si potrebbe dire che tutta la poesia ruota attorno al risentimento per una perfezione mancata o negata, quindi tutto ruota attorno all’amore, alla tolleranza, alla convivenza, all’idea utopica di un mondo rassicurante e

sicuro, o di una entità che rappresenti un ideale di bello. E tanto più ci poniamo obiettivi utopici, tanto più soffriamo, e tanto più coviamo risentimento per un diritto mancato. Il poeta spesso vive, quindi, una doppia frustrazione: da un lato, quella di combattere, come dice tra gli altri Geoffrey Hill (Hill 1984: 1-10), con un mezzo notoriamente imperfetto, il linguaggio, per cantare cose perfette, o un ideale di perfezione sempre irraggiungibile e linguisticamente ineffabile; e, dall’altro, quella di vivere in un mondo imperfetto, malvagio, spietato e cinico, che spesso conduce aguzzini e vittime ad atti estremi: il rifiuto dell’autorità, delle istituzioni, delle lobby, della guerra, del potere occulto della finanza, o ancor peggio della violenza delle dittature e degli interessi di chi sulla guerra e sulla violenza specula giornalmente. Il poeta canta e, come Caedmon, si stupisce che dalla sua bocca escano canti d’amore, anche quando questi dovrebbero essere urla di terrore, rabbia, violenza, vendetta. È vero di Caedmon, quanto di Joe Hill e Bob Dylan, o di Lawrence Ferlinghetti e Allen Ginsberg, o di Zbigniew Herbert e Billy Bragg, o di Leonard Cohen e Jeremy Cronin. Se si è felici come essere umani, si canta di una felicità ottenuta perché si sa della sua peritura e brevissima esistenza; se si è oppressi, si denuncia aspramente l’esistente per via di un *vulnus*, e il ripristino di una armonia, di una pace, di una convivenza agognate. Da Nietzsche a Scheler, da Weber a Sartre, da Deleuze a Girard, il *ressentiment* è allora il motore per la ricerca di una identità, per le così dette “cornici” morali e per tutti i sistemi di valori di cui siamo parte. Marc Ferro, in epoca recente (Ferro: 2007), gettando luce non solo sulla natura della “collera” e del risentimento, ha notato che all’origine del “*ressentiment*”, in capo all’individuo o al gruppo sociale, si trova sempre un *vulnus*, una violenza patita, un affronto, un trauma. Chi si sente vittima non può reagire, è in una situazione assimilabile all’impotenza. Rimugina la sua vendetta impraticabile, che lo opprime incessantemente. Fino a farlo esplodere... La reviviscenza dell’antica ferita è più forte di

tutta la volontà di dimenticare. L'esistenza del *ressentiment* mostra pure come sia artificiosa la cesura tra passato e presente, che vivono di conseguenza l'uno nell'altro, con il passato che si fa presente, più presente anzi del presente stesso. La Storia ne offre svariate riprove”.

La poesia ne offre svariate riprove, anzi, la poesia vive per far sì che il passato sia costantemente un presente, e ne illumini la via attraverso le saggezze passate e la loro re-interpretazione nella contemporaneità. Serve allora solo un invito a cantare, e capisco ora perché la traduzione di quella figura misteriosa apparsa a Caedmon sia di difficile traduzione: angelo o demone che sia – forse tutti e due in uno – il suo invito, nonostante renda il poeta cosciente che linguisticamente, politicamente e moralmente non si fa altro che cantare l'oltre di una perfezione distante o ultraterrena, ci trasmette l'idea che quella lingua pura rimarrà intoccata o ineguagliata in traduzione. Come dice Harold Bloom, siamo del tutto simili ad Amleto: esseri in mezzo al dilemma di aprirci a desideri trascendenti anche quando ci sentiamo intrappolati dentro un animale mortale. Il ricordarci ogni tanto di essere angeli, anche se caduti, ci fa regredire a quello stato di *rêverie*, ci fa sognare, e ci fa comporre poesia, tradurre il nostro risentimento in un canto fascinosamente fatale.

Forse val la pena qui ricordare uno degli eroi della Scozia, Robert Burns, perché la domanda ora è non tanto sulle tecniche, ma sul perché ci si raduna a cantare, o ad ascoltare qualcuno cantare, sia esso poeta, aedo, o performer. Pensiamo a una delle primissime canzoni contro la guerra, “Ye Jacobites”, scritta da Burns contro le lunghissime guerre giacobite; o anche a tutta quella schiera di cantori che hanno fatto della voce il mezzo per radunare e coinvolgere le masse, come Joe Hill e Woody Guthrie negli Stati Uniti, o Mzwakhe Mbuli che declamava per onorare i morti dell'ANC durante la lotta contro l'apartheid in Sudafrica; o Panagulis che memorizza, e poi scrive con il sangue sulle pareti della sua cella, o su piccoli pezzi di Cleenex, i versi

che lo aiuteranno poi a venir scarcerato, e dare così l'avvio al disfaccimento di una dittatura inconcepibile nella Grecia dei colonnelli (Panagulis 1990); o il Nobel Wole Soyinka che solo per un caso fortuito – la caduta di una penna di corvo nel cortile della prigione che lo teneva in isolamento – ha finalmente la possibilità di avere uno strumento per fissare su carta le poesie fino a quel momento tenute a mente, al riparo da censori e assassini (Soyinka 1986: 270-1); o Chico Buarque che in Brasile paga con l'esilio la “spregiudicatezza” dei testi delle sue prime canzoni, anche se poi in Italia le traduzioni abbassero la portata del suo messaggio politico; o, Jeremy Cronin che subisce lunghi anni di carcerazione in Sudafrica, lui che da bianco aveva appoggiato la lotta nera passando per “comunista”, tanto che in carcere comincia a memorizzare un libro che pubblicherà con il nome di *Inside*, testimonianza per tutti coloro che sotto l'apartheid sono finiti dentro, ghettizzati e torturati dal regime; o, infine, la dissidenza di Bobby Sands durante gli anni duri del terrorismo irlandese, una lotta per i diritti umani che lo impegna fino alla decisione estrema di lasciarsi morire di fame in carcere, al cospetto della noncuranza di Margaret Thatcher che gli nega addirittura la scarcerazione anche dopo la sua elezione a neodeputato in Parlamento, ma non prima di aver composto alcune canzoni memorabili. L'elenco degli esempi calzanti potrebbe essere ancora lungo, ma qui sembra essere sufficiente ciò che ho già segnalato.

La poesia, si è detto, nasce con la musica, si permea di musica, vive grazie alla memoria musicale di lunghe strofe poetiche e poemi narrativi, canzoni, sonetti ballate e madrigali che poeti, giullari, musicisti, saltimbanchi, e cantori semi-ufficiali di laudi hanno saputo far circolare, secondo diverse modalità e periodizzazioni, per secoli in tutta Europa. E non solo in Europa, ovviamente: si pensi, quale esempio, al ruolo dei *griot* delle corti dell'Africa occidentale. Zumthor, tra i primi studiosi del caso, ha sottolineato una continuità, sin dai primordi aedici,



della “presenza della voce” (Zumthor 1984) che mira dritta alle attualizzazioni contemporanee della lettura pubblica, della “performance poetry”, e del recente fenomeno della “spoken poetry”, o dello “slam” come eventi fruibili dalle masse e pensati per le masse, momenti “necessari” di aggregazione, protesta, momenti anche elegiaci di partecipazione emotiva. Questo ha condotto a una proficua discussione sui diversi ruoli e giudizi da attribuire alla poesia colta e alla poesia popolare, alla scrittura poetica e al suo controcanto orale che da parte sua spesso presume il ritmo, un tempo preciso, strumenti musicali, mani, espressioni facciali, compartecipazione del corpo tutto, teatralizzazione del testo, che sarà per forza di cose un testo sporco, a volte grossolano, condivisibile e condiviso. Lo stesso Fenton, nonostante riesca a evidenziare quel fossato che esiste tra la scrittura per la pagina e la scrittura per la musica, deve infine ammettere che, quando messe a confronto, le due tradizioni (quella scritta di derivazione europea e quella orale sopravvissuta per esempio in Africa) devono entrambe affrontare una prova decisiva: anche la più docile delle platee può percepire che, alla fine, abbiamo esagerato sull’ipotetica benevolenza di ciò che recitiamo se prima non ci siamo assicurati che meritiamo l’attenzione che richiediamo (Fenton 2003: 15).

La voce non inganna, non può ingannare se recita dei versi sentiti, scritti/memorizzati con la passione e, spesse volte, con il dolore della vita. Non ci si commuove se arriva alle nostre orecchie un suono posticcio, contraffatto, zoppicante, o “attoriale” nel senso più artificioso del termine. Chi ha ascoltato, per esempio, la voce di Raúl Zurita, come di altri interpreti che vivono la loro vita nella poesia, sanno di poter istantaneamente percepire “sincerità” di eloquio e composizione, e condividere queste sue parole: “...il compito non era quello di scrivere poesie né dipingere quadri; il compito era rendere la vita stessa un’opera d’arte e le carcasse ancora sanguinanti di questo compito coprono il mondo come se fossero i cadaveri

di una battaglia cosmica che è stata persa”. Parole calzanti per lui stesso, ma anche per tutti coloro che praticano e vivono la poesia giornalmente, quella detta ad alta voce, la poesia con musica o la poesia cantata su un palco, sentendola nel profondo, a cominciare dai giovani performer di quest’Italia prostrata – e Alberto “Dubito” Feltrin ne era uno dei meritevoli esponenti – fino ad arrivare ai grandi interpreti delle passate generazioni. Il volume qui presente ne testimonia vari aspetti; oltre alla parte monografica sullo stesso Raúl Zurita (con una selezione di testi a cura di Sebastiano Gatto, e splendidi interventi di Antonio Arévalo, Anna Deeny Morales, Daniel Borzutzky, Edgardo Dobry, Constanza Belén Tapia Cáceres, Alessandro Scarsella e Daniel Calabrese), gli scritti apripista di Giorgio Rimondi e Federica Favaro, assieme ai contributi di Francesco Ciabattani, Irving Juárez Gómez e Lorenzo Cittadini su, rispettivamente, Claudio Baglioni, Eduardo De Gortari e Max Gazzè, mettono in evidenza questa ripetuta coincidenza tra poesia e canzone, con un’insistenza su intrecci, influenze, letture e contaminazioni tra colto e popolare, dotto e performativo, alto e basso, a un tempo, illustrando come i nostri interpreti abbiano limato e smussato i possibili baratri tra le due dimensioni, e veicolato attraverso strategie fruibili il malessere dei tempi.

Il dolore di questi protagonisti, Zurita in primis, non è solo quello di aver deciso di cantare le brutture di una società tramortita dalla corruzione e dal qualunquismo, o dall’appiattimento culturale ed educativo, o di cantare i morti delle violenze di regimi o di mafie, ma anche quello di riuscire, con difficoltà, ad avvicinarsi all’intensità di quel dolore con la poesia. Il pericolo, spesso condiviso anche da tutti quei poeti che hanno scritto della Shoah, è in sostanza quello di commettere delle atrocità quando si scriva sulle atrocità. Sarebbe meglio a volte il silenzio, o un grido, o la musica, strumenti a nostra disposizione per tentare, in vario modo, di riappacificarci con l’armonia delle sfere. Là risiede l’amore perfetto, la metafora

perfetta per chi vive giornalmente il dramma di una bellezza perduta, di un'armonia agognata oltre le tragedie che la poesia viene inevitabilmente invitata a cantare. Al modo di quando Zurita parla dell'*Iliade*, desiderando che non fosse mai stata scritta, "perché ciò significherebbe che estremi di violenza e pazzia come quelli che questo poema dovette raccontare non avrebbero mai avuto luogo". Eppure, la poesia è il modo per non rassegnarsi, per non soccombere, riservandosi ancora la possibilità di un canto, di un scampolo di bellezza e di gioia. Fino all'estremo, fino all'ultimo respiro. E in conclusione, non posso evitare di citare, le parole di un poeta che amo, un poeta che non smette di stupirci, ben oltre i suoi tempi, ben oltre la sua vita. Odisseas Elitis, a conclusione del suo discorso tenuto nel 1979 all'Accademia di Stoccolma (Elitis: 1995: 97), così diceva: "Non basta mettere i nostri sogni in versi. È troppo poco. Non basta politicizzare i nostri propositi. È troppo. Il mondo materiale non è in fondo che un ammasso di materiali. Sta a noi dimostrare se siamo buoni o cattivi architetti, se siamo capaci di edificare il Paradiso o l'Inferno. Quello che la poesia non smette mai di affermare, e soprattutto in questi tempi di *dürftig*, è esattamente questo: che, nonostante tutto, il nostro destino è nelle nostre mani".

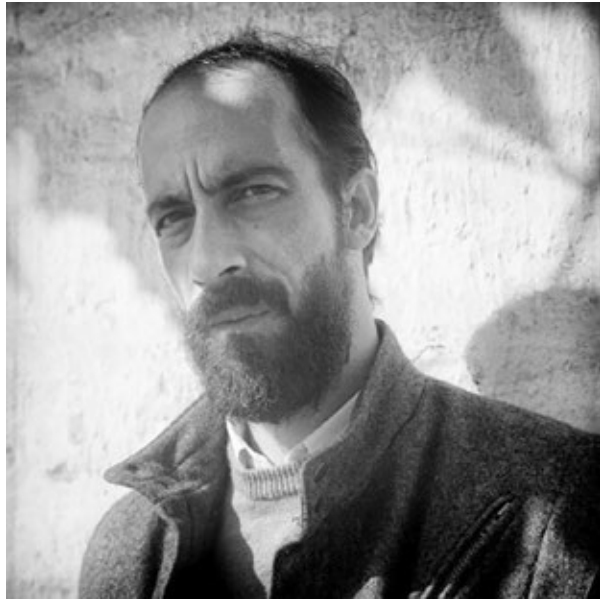
La poesia, per molti di questi poeti, non è mai stata un gioco, ma l'ultimo mezzo ancora disponibile per far ascoltare la propria voce: con economia di mezzi, correndo il rischio di essere oscurati o rimanere vittima di torture o decimazioni. La poesia non è mai gioco, come non è gioco saper prevedere e denunciare deviazioni morali o corruzioni politiche, soprattutto quando la ragione ci suggerirebbe di restarcene in silenzio. Nel suo discorso di accettazione del Premio Nobel per la Letteratura, nel 1995, al cospetto degli accademici di Svezia, l'irlandese Seamus Heaney fece notare: "Solo i tanto stupidi o i tanto indigenti possono ancora ignorare che i documenti della civiltà umana sono stati scritti con sangue e lacrime, sangue

e lacrime non meno reali perché apparentemente remote". Un suo caro amico, ancora quel Iosif Brodskij citato in apertura, un poeta che di sofferenza ed esilio ne sapeva qualcosa, scrisse sulla poesia: "Sono certo, certissimo, che una persona che legge poesia si fa sconfiggere meno facilmente di una che non la legge". La poesia quale ricetta per affrontare la sfida e l'incertezza dei tempi? Strumento suadente e sognante di lotta e resistenza? Coscienti, parafrasando un titolo di un libro di Patrizia Cavalli, che spesso le nostre poesie non cambieranno il mondo, non dovremmo però fare a meno di ascoltare quei poeti che, scrivendo dentro e per la storia del loro paese, ci hanno convinto del contrario, che sì, qualche volta, i versi hanno davvero cambiato il mondo!

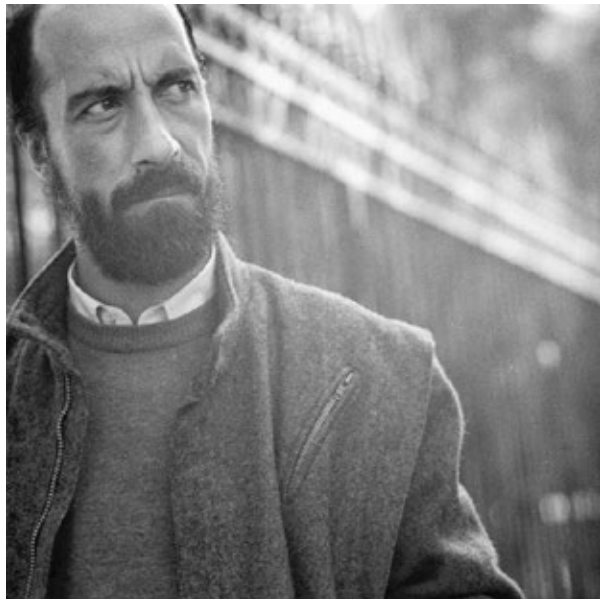
## Bibliografia

- Alegre, Manuel. 2004. *Coração que nasceu livre*. (CD, SPA).
- Beda. 2008. *Storia ecclesiastica* (a cura di Michael Lapidge). Milano: Mondadori.
- Bragg, Billy & Wilco. 1998. *Mermaid Avenue* (CD, Elektra).
- Bragg, Billy & Wilco. 2000. *Mermaid Avenue Vol II* (CD, Elektra).
- Brown, Duncan. 1998. *Voicing the Text: South African Oral Poetry and Performance*. Cape Town: Oxford University Press.
- Casadei, Alberto. 2009. *Poesia e ispirazione*. Roma: Luca Sossella Editore.
- Clementelli, Elena e Mauro, Walter (a cura di). 1993 (2005). *Poesie di pace e libertà*. Roma: Newton Compton.
- Corcoran, Neil. 2003. *'Do You, Mr Jones?' Bob Dylan with the Poets and Professors*. London: Pimlico.
- Cronin, Jeremy. 1991. *Dentro* (cura e traduzione di Armando Pajalich). Venezia: Supernova.
- Dylan, Bob. 2004. *Lyrics 1962-2001*. London: Simon and Schuster, 2004 (Ed. italiana: Bob Dylan. *Lyrics 1962-2001*. Milano: Feltrinelli, 2006).

- Elitis, Odisseas. 1995. *Il metodo del dunque* (a cura di Paola Maria Minucci). Roma: Donzelli Editore.
- Fazzini, Marco (a cura di). 2012. *Canto un mondo libero. Poesia-canzone per la libertà*. Pisa: Edizioni ETS.
- Fenton, James. 2003. *An Introduction to English Poetry*. London: Penguin Books.
- Ferro, Marc. 2007. *Le ressentiment dans l'Histoire*. Paris: Odile Jacob.
- Giaveri, Marina, Macconi, Chiara, e Rosi, Mariarosa (a cura di). 2010. *Parole di libertà*. Milano: SE.
- Hamill, Sam (a cura di). 2003. *Poets Against the War*. New York: Thunder Mouth's Press.
- Hill, Geoffrey. 1984. *The Lords of Limit. Essays on Literature and Ideas*. London: André Deutsch.
- Hollis, Matthew e Keegan, Paul (a cura di). 2003. *101 Poems Against War*. London: Faber & Faber.
- Laera, Franco & Riccardo Brazzale (a cura di), *Conversazioni 2016. Diario e Documenti*, Vicenza, 2016.
- Lerner, Ben. 2017. *Odiare la poesia*. Palermo: Sellerio.
- Muldaur, Maria. 2008. *Yes we can!* (CD, Telarc).
- Munro, Ailie. 1996. *The Democratic Muse: Folk Revival in Scotland*. Edinburgh: Scottish Cultural Press.
- Panagulis, Aléxandros. 1990. *Altri seguiranno*. Palermo: Flaccovio Editore.
- Peace Not War. 2003. (Global Peace Movement Fundraiser). (CD, Platinum).
- Peace Not War. 2003. (Carpet Bombers for Peace: Salt in the Wound). (CD, The War/Jungle).
- Petrobelli, Pierluigi. 1986. *Poesia e Musica*. In Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana: Teatro, musica, tradizione dei classici, vol. 6*. Torino: Einaudi.
- Rimondi, Giorgio (a cura di). 2016. *Il grande incantatore. Per Ishmael Reed*. Milano: Agenzia X.
- Rimondi, Giorgio (a cura di). 2017. *Una bussola per l'infosfera. Con Ishmael Reed tra musica e letteratura*. Milano: Agenzia X.
- Soyinka, Wole. 1986. *L'uomo è morto*. Milano: Jaca Book.
- Zollo, Paul. 2003. *Songwriters on Songwriting*. Cambridge, Mass.: Da Capo Press.
- Webb, Jimmy. 1998. *Tunesmith: Inside the Art of Songwriting*. New York: Hyperion.
- Zumthor, Paul. 1984. *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*. Bologna: Il Mulino.
- Raúl Zurita. 2010. *Canto a su amor desaparecido/Song for his disappeared love* (translated by Daniel Borzutzky). Notre Dame, In: Action Books.
- Raúl Zurita. 2011. *Zurita*. Santiago: Universidad Diego Portales.
- Raúl Zurita. 2016. *Sky Below. Selected Works* (translated and introduced by Anna Deeny Morales). Evanston, Illinois: Curbside Books/Northwestern University Press.
- Raúl Zurita. 2018. *Desiertos de amor/Deserti d'amore* (a cura di Marco Fazzini e Sebastiano Gatto). Roma: Squilibri.



## **Raúl Zurita: la poesia**



Raúl Zurita (foto di Miguel\_Sayago)

# Non viv'elli ancora?<sup>1</sup>

*Raúl Zurita*

Di subito drizzato gridò: «Come? dicesti “elli ebbe”?  
non viv'elli ancora? non fiere li occhi suoi il dolce lume?».  
Dante, *Inferno X*

Avevo vent'anni. Non permetterò a nessuno di dire che questa è la più bella età della vita. Queste sono le famose frasi con cui inizia *Aden Arabie* di Paul Nizan e mi sono venute in mente la prima volta che ho ascoltato l'opera travolgente di Alberto Dubito. Martellato dal ritmo affannoso del rap, il codice era aperto, visibile per tutti. Però il suo consumarsi è stato feroce:

È essere all'inizio ma avere vent'anni.  
È essere alla fine ma avere vent'anni.

Mi commuove la sua morte. Mi commuove la sua gioventù. Moltissimi anni fa, un poeta che incontravo per la prima volta mi chiese quanti anni avessi, e quando gli risposi che ne avevo venti, mi chiese come fosse possibile che una persona potesse

<sup>1</sup> Discorso di accettazione del Premio Internazionale Alberto Dubito.

essere viva con così pochi anni. Il poeta, era Nicanor Parra, morì due mesi fa, a centotré anni, ed è come se la morte di un giovane artista, con la sua esasperante limpidezza, il suo fulgore, la sua purezza cieca, ci rimproverasse l'imperfezione di vite la cui fine sicuramente arriverà nel momento sbagliato. Ho sessantotto anni, è possibile che arrivi ai settanta. Sessanta, settant'anni, sono età burocratiche, banali, quasi volgari, mancano della passione e dell'urgenza di quelle vite che si consumano rapidamente, come della mitica eccezionalità di coloro che muoiono dopo i cent'anni. Ricevo quindi con gratitudine ed emozione ciò che voi conferite a una carriera, ovvero all'esistenza che un poeta ha deciso di vivere, il premio che porta il nome di un giovane che inconsolabilmente ha deciso di non vivere. Mi commuove oltre quanto si possa esprimere a parole e vi sono riconoscente. Però, se vi ho parlato della mia emozione, devo parlarvi anche della mia vergogna.

Perché c'è un grande equivoco, una deviazione centrale prodottasi in un qualche istante cieco della storia, che attraversa tutto ciò che chiamiamo arte: il compito non era quello di scrivere poesie né dipingere quadri; il compito era rendere la vita stessa un'opera d'arte e le carcasse ancora sanguinanti di questo compito coprono il mondo come se fossero i cadaveri di una battaglia cosmica che è stata persa. Queste carcasse sono l'arte del possibile; quella infinità di poesie, sinfonie, quadri e affreschi, e l'Italia ne è una gran mostra, che dai primi canti fino alle sculture di Marino Marini, riempiono i muri e i caveau dei musei, delle biblioteche e delle librerie, delle sala da concerto, moltiplicati all'infinito in rete, e che come uccelli saprofagi innumerevoli artisti, poeti, compositori, vanno raccogliendo e firmando con i loro nomi come se ciascuna di tali carcasse non fosse la testimonianza più incontestabile di una battaglia persa innumerevoli volte.

Io non avrei voluto scrivere poesie, avrei voluto che non esistessero gran parte delle ragioni che portano gli esseri umani

a scrivere poesie. Un canto del tutto superiore a tutti i canti della *Iliade* è che la *Iliade* non fosse mai stata scritta perché ciò significherebbe che estremi di violenza e pazzia come quelli che questo poema dovette raccontare non avrebbero mai avuto luogo. A differenza delle ombre che credono di averle scritte, quelle carcasse spesso orribili che chiamiamo poesie non aspirano all'immortalità ma all'oblio. Non è il *Non omnis moriar*, il *Non morirò del tutto* della famosa Ode 30 del terzo libro di Orazio, ma il sogno di un'assoluzione finale dalla condanna di dover testimoniare gli atti umani, cosicché la poesia, come la intendiamo, si dissolva in un mondo che ormai non ne ha bisogno perché ogni secondo dell'esistere è diventato un atto creativo.

Parlo quindi di quella resistenza insita nel cuore delle cose che ci impedisce di gioire e che, come un vaticinio o una constatazione, sembrava già contenuta nella prima parola della prima poesia di una storia che include anche noi, i sudamericani. È la parola "ira". "Cantami, o Diva, del pelide Achille l'ira." Perché come si potrebbe scrivere qualcosa del genere se non fosse il corrispettivo di una furia che non è cessata nemmeno un secondo; in questo momento, da qualche parte, una città sta venendo bombardata, un quartiere sta venendo raso al suolo, degli esseri umani stanno venendo torturati in modo indicibile in una prigione clandestina, ed è la reiterazione permanente di tale violenza ciò che sembra mostrarci che non siamo mai usciti dall'epoca di Omero. Per di più, è come se fossimo accecati da un'alba colma di sangue, come se tutto questo amalgama di tempi contrapposti, di visioni, di progressi e oscurità, che semplicemente chiamiamo antichità, medioevo, rinascimento, modernità, non fossero altro che ritagli di un unico sogno ripetuto mille e più volte in cui la vista di Troia e della sua imminente distruzione era anche l'annuncio delle infinite Troia che ancora attendevano il mondo.

Io ho vissuto in Cile negli anni della dittatura di Pinochet e sono sopravvissuto a essa e alla mia propria autodistruzione.

Ho scritto poesie nel cielo e nel deserto, ma non perché volessi espandere i limiti della poesia, piuttosto perché immaginarli nel mezzo della paura e della disperazione è stato il mio modo di non rassegnarmi, di non impazzire, di non soccombere. Aggrappato ai miei compagni ho immaginato scene allucinanti, saghe e installazioni interminabili che mi si disfacevano tra le dita al momento di scriverle; ho visto intere città d'acqua sospese sopra le insanguinate vette sudamericane e ho ascoltato lo strepito assordante di centinaia di aerei che disegnavano con steli di fumo i ritratti dei *desaparecidos* e poi il dolce rumore del vento che li cancellava. In atti solitari e disperati io e i miei compagni abbiamo risposto all'umiliazione con più umiliazione e alla violenza con l'infinita violenza che può avere la bellezza. Ho bruciato il mio viso e provato ad accecarmi perché ho aderito alla pelle torturata del Cile, ho voluto morire anch'io di tanta morte. Però non sono morto.

Ricevo quindi questo premio come un sopravvissuto di un mondo al quale il giovane poeta che lo ha ispirato non ha potuto sopravvivere. Travolta da tutto l'amore e dalla vergogna, la poesia, ovvero quelle carcasse orribili che chiamiamo poesia, dalle prime epopee fino a *E il cielo cade* di Alberto Dubito, sono il tentativo più grande e disperato di sollevare dalla vita, dal volto percosso dell'umanità, una misericordia per ogni dettaglio del mondo. Partendo dalla nostra mancanza di difese, la nostra necessità d'amore, la nostra indescrivibile e timida delicatezza, riprovare da lì la demente passione della speranza. E non mi riferisco a una speranza tiepida, a una speranza prudente, ma a una speranza travolgente e tanto forte che finisca per piegare la realtà mostrandoci di nuovo la perduta diafanità del mondo.

E perché no. Nel celebre paragrafo della sua *Critica della filosofia del diritto di Hegel*, Marx dice che la religione è la consolazione della creatura oppressa, il cuore di un mondo senza cuore, che è "l'oppio dei popoli". Tale definizione è assai notevole, tuttavia non come descrizione della religione ma

come descrizione della poesia. La poesia è l'oppio che ci sveglia dall'oppio, è lo svegliarsi del cuore di un mondo che ha perso infinite volte il suo cuore, è lo svegliarsi della speranza di chi ha perso infinite volte la speranza, è lo svegliarsi dell'amore di chi non ha amore. Questa sveglia è la scommessa demenziale che incarna la poesia: sì, siamo una razza di assassini. Voi, io, tutti noi siamo una razza di assassini condannati a costruire il Paradiso.

Torno quindi ad Alberto Dubito e all'immagine del poeta anziano che mi chiedeva come potessi essere vivo con così pochi anni, ma questa domanda è frivola, perché quella vera è come si possa morire ad appena vent'anni. Nascosto dietro le sue scorticanti poesie, dietro i suoi video, c'è il corpo spezzato di un giovane che si è ucciso e che avrebbe dovuto vivere e vedo solo il dolore dei suoi genitori, dei suoi amici, e non ci può essere dolore più forte al mondo, più distruttivo, del suicidio di un figlio. Amo questa distinzione che mi viene assegnata, amo questo *Premio internazionale alla carriera Alberto Dubito*, lo amo e lo amerò più di ogni altro riconoscimento che mi verrà dato o meno nella vita. Lo amo perché mi rende parte di un conforto.

# Antologia poetica di Raúl Zurita

## Domingo en la mañana

Me amanezco  
Se ha roto una columna

Soy una santa – digo

Destrocé mi cara tremenda  
frente al espejo  
Te amo, me dije – te amo

Te amo a más que nada en el mundo

Todo maquillado frente a los vidrios  
Me llamé esta iluminada  
Dime que no: El Superestrella de Chile

# Antologia poetica di Raúl Zurita

Una scelta a cura dell'autore  
Traduzioni di Sebastiano Gatto

## Domenica mattina

Mi sveglio  
Si è rotta una colonna

Sono una santa – dico

Distrussi il mio viso tremendo  
di fronte allo specchio  
Ti amo, mi disse – ti amo

Ti amo più di ogni cosa al mondo

Tutto truccato di fronte ai vetri  
Mi chiamai quest'illuminata  
Dimmi di no: La Superstar del Cile



Me toqué en la penumbra. Besé mis piernas

Me he aborrecido tanto estos años

## **Sì**

Oh sí

Oh sí hermanos del este, Oh sí hermanos del oeste. Un sueño de amor yo tuve. Todo un sueño en la noche abovedada. Cientos de ríos iban subiendo sobre el cielo y era tan bello sí, tan increíble. La gente veía sus propias caras relampagueando en la oscuridad e igual que el sonido del viento, de las aguas, de las naves voladoras, de pronto era el rumor de todos los ríos preguntándome: Cuéntanos tu sueño, queremos saberlo. Queremos saberlo todo sobre la noche. ¿Por qué vuelan? ¿Por qué cambian? ¿Por qué suben las cosas? ¿Viste al diosito mío? ¿A Cocha? ¿Llegaron ya los ojos azules a Nueva Cuzco. Ay sí vamos: ¿Qué fue de Argentina?

Pero de verdad quieres saberlo todo? – me preguntaron entonces – ¿quieres ver a tu muchacha? Claro que sí – les contesté – por supuesto que quiero ver a mi muchacha. Afírmate bien entonces, porque te vas a desmayar cuando la sepas. Miles y miles de jóvenes se abrazaban fundiéndose en las alturas y era tan bello, sí, tan increíble verla ahora en los tonos de la luz que uno me dijo entonces cástate con ella. Sí, eso me dijo, y al escucharlo sentí que entera la noche se me abría y me juraron después que ésa era la noche, que ése era el sueño, que por eso subían cambiando de formas las

Mi toccai nella penombra. Baciai le mie gambe

Tanto mi sono annoiato questi anni

## **Sì**

Oh sì

Oh sì fratelli dell'est, Oh sì fratelli dell'ovest. Un sogno d'amore io ebbi. Un sogno nella volta della notte. Centinaia di fiumi salivano in cielo ed era così bello sì, così incredibile. La gente vedeva il proprio viso lampeggiare nell'oscurità e uguale al suono del vento, delle acque, delle navi volanti, d'un tratto era il rumore di tutti i fiumi che mi chiedevano: Raccontaci il tuo sogno, vogliamo saperlo. Vogliamo sapere tutto sulla notte. Perché volano? Perché cambiano? Perché salgono le cose? Hai visto il mio dio? La Cocha? Sono già arrivati gli occhi azzurri a Nueva Cuzco? Su, andiamo: Che ne è stato dell'Argentina?

Ma davvero vuoi sapere ogni cosa? – mi chiesero allora – vuoi vedere la tua ragazza? *Claro que sí* – risposi loro – ovvio che voglio vedere la mia ragazza. Allora tieniti forte, perché potresti svenire quando lo saprai. Migliaia di giovani si abbracciavano fondendosi nelle alture ed era così bello, sì, così incredibile vederla nelle tonalità della luce che uno mi disse allora sposati con lei. Sì, mi disse proprio così, e ascoltandolo sentii che intera la notte mi si apriva e mi giurarono poi che era quella la notte, che quello era il sogno, che per questo salivano mutando forma le

cosas, como las grandes naves voladoras que veíamos subir sí, como todo el vapor del deshielo. Por eso madre, padre río se arrojaban torrente abajo con mi cuerpito a cuestras rompiéndose de amor entre las piedras.

## **Mi amor está triste**

Mi amor está triste porque me morí. Dice que nunca más las flores abrirán ni mi sonrisa verá más. Él también dice que volverán a crecer los grandes ríos sobre la tierra y que ya jamás se voltearán. Repíte que quiere irse conmigo. No las espinas que se clava no le duelen ni el agua hirviendo que se arroja.

El suelta que mismo que los animales el pariente muere, sin palabras, dejando negro el noche y el día también. Mi hermana le contesta que sólo el lloro es lluvia y que ella ni nadie parará de llover ni pájaros cantores ni arrumacos oirá más. El amor mío cuenta que para el norte, de donde vienen las aguas, los ojos se comen de puro azules. De amor, dice, los muchachos y las muchachas se miran los ojos azules y yo no más del color lodo veo sus ojitos, su arrugo de párpados, sus ojitos. Así en gemido él me pegaba la boca como canturreando y el gemido se le iba subiendo desde mi cara más alto, sí padrecito, abriéndosele como por la larga noche que se venía oh sí queridos ríos, queridos árboles, queridas montañas, queridas estrellas, queridas nieves, querida gente. Queridos ríos.

cose, come le grandi navi volanti che vedevamo salire sì, come tutto il vapore del disgelo. Per questo madre, padre fiume si gettavano giù nel torrente col mio corpicino sulle spalle che si frantumava d'amore fra le pietre.

## **Il mio amore è triste**

Il mio amore è triste perché sono morto. Dice che i fiori mai più si apriranno, né il mio sorriso vedrà più. Dice anche lui che cresceranno di nuovo i grandi fiumi sulla terra e che mai e poi mai si rovesceranno. Ripete che vuole venire con me. No le spine che si pianta non gli dolgono né l'acqua bollente che schizza.

Abbandona come fanno gli animali il parente che muore, senza parlare, lasciando nera la notte e il giorno pure. Mia sorella gli risponde che il pianto non è altro che pioggia e che lei né nessuno smetterà di piovere né usignoli né smancerie sentirà più. L'amor mio racconta che al nord, da dove vengono le acque, si mangiano gli occhi da quanto sono azzurri. D'amore, dice, i ragazzi e le ragazze si guardano gli occhi azzurri e io non più del colore del loto vedo i suoi occhietti, il suo battito di palpebre, i suoi occhietti. Con un lamento lui mi picchiava sulla bocca quasi canticchiando e il lamento dalla mia faccia gli saliva più in alto, sí paparino, aprendoglisi come per la lunga notte che scendeva oh sì cari fiumi, cari alberi, care montagne, care stelle, care nevi, cara gente. Cari fiumi.

## Verás

Son 22 frases sobre los acantilados  
Solo se verán desde el mar

VERAS UN MAR DE PIEDRAS  
VERÁS MARGARITAS EN EL MAR  
VERÁS UN DIOS DE HAMBRE  
VERÁS EL HAMBRE  
VERÁS UN PAIS DE SED  
VERRÁS CUMBRES  
VERÁS EL MAR EN LAS CUMBRES  
VERÁS ESFUMADPOS RIOS  
VERÁS AMORES EN FUGA  
VERÁS MONTAÑAS EN FUGA  
VERÁS IMBORRABLES ERRATAS  
VERÁS EL ALBA  
VERÁS SOLDADOS EN EL ALBA  
VERÁS AURORAS COMO SANGRE  
VERÁS BORRADAS FLORES  
VERÁS FLOTAS ALEJÁNDOSE  
VERÁS LAS NIEVES DEL FIN  
VERÁS CIUDADES DE AGUA  
VERÁS CIELOS EN FUGA  
VERÁS QUE SE VA  
VERÁS NO VER  
Y LLORARÁS

## Vedrai

Sono 22 frasi sulle scogliere  
Si vedranno solo dal mare

VEDRAI UN MARE DI PIETRE  
VEDRAI MARGHERITE NEL MARE  
VEDRAI UN DIO DI FAME  
VEDRAI LA FAME  
VEDRAI UN PAESE DI SETE  
VEDRAI VETTE  
VEDRAI IL MARE NELLE VETTE  
VEDRAI SFUMATI FIUMI  
VEDRAI AMORI IN FUGA  
VEDRAI MONTAGNE IN FUGA  
VEDRAI INCANCELLABILI REFUSI  
VEDRAI L'ALBA  
VEDRAI SOLDATI ALL'ALBA  
VEDRAI AURORE COME SANGUE  
VEDRAI CANCELLATI FIORI  
VEDRAI FLOTTE ALLONTANARSI  
VEDRAI LA NEVE DELLA FINE  
VEDRAI CITTÀ D'ACQUA  
VEDRAI CIELI IN FUGA  
VEDRAI CHE SE NE VA  
VEDRAI NON VEDERE  
E PIANGERAI

## Zurita

– Poema de amor –

Y aún no amanece y no puedo parar de llorar; de llorar primero por ti que te enamoraste de un viejo con Parkinson, y después llorar por las que me tomaron de los brazos para que no me fuera y yo también lloraba como cuando era niño pero igual me fui viejo culeado que no te dio la pana ni para matarte y siempre optaste por ti egoísta de mierda viejo conchadetumadre paloma arrancá, arrancá palomita que no te conviene.

Corte. Y entonces

## Zurita

– Poema de amor –

Y aún no amanece y estás despierta o durmiendo, pero me llamas entre sueños pensando que quizás he salido. Esa vez me había tomado del abrigo reteniéndome y el mayor, de poco más de dos años, también me tomaba de los pantalones y se reía porque creyó que jugábamos y después lloró.

## Zurita

– Poesia d'amore –

Non fa ancora luce e non posso finirla di piangere; di piangere prima per te che ti innamorasti di un vecchio con il Parkinson, e poi di piangere per quelle che mi presero per le braccia perché non me ne andassi e anch'io piangevo come quando ero piccolo ma divenni lo stesso il vecchio bastardo che non ti diede nemmeno la voglia di ucciderti e sempre optasti per te egoista di merda vecchio figliadiputtana *paloma* scappa, scappa *palomita* che non ti conviene.

Taglio. E poi

## Zurita

– Poesia d'amore –

Non fa ancora luce e sei sveglia o dormi, ma mi chiami tra i sogni pensando che forse sono uscito. Quella volta mi aveva tirato per il cappotto trattenendomi e il grande, poco più di due anni, pure mi tirava per i pantaloni e rideva perché credeva giocassimo e poi pianse.

Miro y estás entre las sombras Han pasado treinta y cuatro años. Él se ríe sujetándome de los pantalones y es tan pequeño, es tan pequeñito.

Corte. Y entonces

## Zurita

– Poema de amor –

Y aún no amanece y yo siento mis lágrimas correr por mi cara y son como cuchillos cartoneros las lágrimas cortándome la cara. Me hiero y me desangro y mi sangre está repartida por todas partes como si me carnearan. Sobre todas las cosas, en todas las cosas y yo no puedo, no tengo corazón, no tengo fuerzas, no tengo valentía. No es nada ¿sabes?

Duerme  
entonces niño, que el mar duerma,  
que la inmensa desventura duerma.

Corte. Y entonces

Guardo e stai tra le ombre. Sono passati trentaquattro anni. Lui ride afferrandomi i pantaloni ed è così piccolo, così piccolino.

Taglio. E poi

## Zurita

– Poesia d'amore –

Non fa ancora luce e io sento le mie lacrime scendere sul mio viso e sono come taglierini le lacrime che tagliano il viso. Mi ferisco e mi dissanguo e il mio sangue si sparge da tutte le parti come se mi macellassero. Sopra tutte le cose, in tutte le cose e io non posso, non ho cuore, non ho forze, non ho coraggio. Non è niente, sai?

Dormi  
allora *niño*, che il mare dorma,  
che l'immensa sventura dorma.

Taglio. E poi

## Fellatio

Y riéndose, nuestros captores nos  
decían, cantennos ahora  
unas cancioncistas  
de Victor Jara o del Quilapayún...  
y hechos pedazos les respondíamos  
en los estadios chilenos:  
jamás cantaremos cantos del señor  
en las malditas cárceles de Babilón

Al que se mueva le aceito el culo a ballonetazos  
la puta que los parió.  
La arenisca del suelo se me entraba en la boca  
y se escuchaban voces por los altoparlantes.  
De pronto tocaron la cancion nacional.  
Esta es la cancion nacional de chile no de Cuba  
mierdas gritó, mientras me levantaba a patadas.  
El viento me dio en la cara y vi a los otros.  
La bandera se iba elevando al frente: pensé,  
solo es un trapo, pero no era un buen momento  
para discutirlo. Canté la cancion nacional y quise  
que no se acabara nunca.  
Cuando terminó nos taparon la cara con nuestros  
propios sacos y nos hicieron correr entre  
dos filas de soldados.  
Mientras caía se me desprendió el saco y vi el ultimo  
culatazo.  
La punta de la culata me rompió los dientes  
y penetró en mi boca, la vi mientras se venía y luego  
el resplandor del golpe.  
Mi amiga se la chupaba a un amigo y fue duro.  
Amargas fellatio las del amanecer.

## Fellatio

E ridendo, i nostri rapitori ci  
dicevano, cantateci ora  
delle canzonette  
di Victor Jara o del Quilapayún...  
e fatti a pezzi rispondevamo  
loro negli stadi cileni:  
mai canteremo i canti del signore  
nelle maledette carceri di Babilonia

A chi si muove lubrifico il culo a baionettate!  
Figli di puttana...  
L'arenaria del suolo mi entrava nella bocca  
e si ascoltavano voci dagli altoparlanti.  
All'improvviso suonarono l'inno nazionale.  
Questo è l'inno nazionale del Cile non di Cuba  
merde, gridò, mentre mi prendeva a pedate.  
Mi prese il vento in faccia e vidi gli altri.  
La bandiera si alzava al fronte: pensai,  
è solo uno straccio, ma non era un buon momento  
per discutere. Cantai l'inno nazionale sperando  
che non finisse mai.  
Quando terminò ci coprirono il volto con i nostri  
sacchi e ci fecero correre tra  
due file di soldati.  
Mentre cadevo venne giù il sacco e vidi l'ultimo  
rinculo.  
Il calcio del fucile mi ruppe i denti  
e mi penetrò nella bocca, lo vidi mentre arrivava e poi  
la fiammata del colpo.  
La mia amica lo succhiava a un amico e fu dura.  
Amare fellazioni quelle del mattino.

## Entera mierda

Le pusimos mi cariño malo y el tipo si que se la traia, una entera mierda de la punta de los bototos hasta la mierda de casco.

Eramos cientos y cientos tirados en el fondo de la bodega de la mierda de barco y con la mierda hasta el cuello y les digo poco.

No cabían ni cincuenta y para cagar era un cuento, decidimos que una esquina sería el wc y tenías que abrirte paso a codazos para llegar hasta allí.

No faltaban los chistositos, toda una historia ir a cagar en realidad.

Diez metros arriba se abría la escotilla, tendría uno 3 x 3 y recortaba el cielo, una mierda de cielo cuadrado por donde uno veía amanecer, atardecer, toda la mierda.

Nos vigilaban desde allí, pero usted tendría que haber sido pájaro para arrancarse, los mierdas lo entendían y a veces nos tiraban para abajo algunos cigarros

No la mierda de mi cariño malo, el comenzaba su turno al amanecer y nos empezaba a gritar el muy mierda y nos apuntaba con su metralleta y hacía pasar las balas

Un destripadero sin dios y encima la mierda esa.

## Vidrios rotos

Mi madre se había encerrado en su pieza desde la mañana temprano y sus chillidos se mezclaban

## Intera merda

Gli mettemmo *mi cariño malo* e si vedeva che il tizio aveva in serbo qualcosa, un'intera merda dalla punta degli scarponi fino al merda di casco.

Eravamo a centinaia sbattuti sul fondo della stiva della barca di merda e con la merda fino al collo e non esagero.

Non ce ne stavano neanche cinquanta e per cagare non ti dico, decidemmo che un angolo sarebbe stato il wc e dovevi farti strada a gomitate per arrivare fin lì.

Non mancavano gli spiritosi, tutta un'avventura andare a cagare in realtà.

Dieci metri sopra si apriva il boccaporto, di circa 3 x 3 e ritagliava il cielo, una merda di cielo quadrato da dove vedevi l'alba, il tramonto, tutta la merda.

Ci sorvegliavano da lì, ma avresti dovuto essere un uccello per andartene, le merde lo sapevano e a volte ci tiravano sotto qualche sigaretta.

Non la merda di *mi cariño malo*, lui cominciava il suo turno all'alba e iniziava a gridare il merdoso e ci puntava con la sua mitraglia e faceva passare i proiettili.

Un macellaio senza dio e per di più quella merda.

## Vetri rotti

Mia madre si era chiusa nella sua stanza dalla mattina presto e le sue urla si mescolavano

con el estruendo de los objetos que arrojaba contra la pared. Sentí los vidrios rotos de la ventana y al asomarme alcancé a ver su melena colorina desparramaba sobre la sábana. Entonces lloré. Tenía 14 y sentí vergüenza y rabia de llorar. Lo recordé al oír a mis dos hijos chillar en el cuarto que teníamos con mi mujer, la chica de meses había despertado al mayor y los dos berreaban retorciéndose con furia. Mientras me alejaba supe que no iba a volver. Después, cuando me tomaron el 11 llegué a pensar que me lo merecía. Es que no puedes pararla loca de mierda, quise gritarle, pero sólo me puse a llorar. Me acordé de esa mañana, lo dije, cuando dejé a mi mujer y los dos chicos. Me operé de ellos. Así de simple. Fue el 73, en mayo, y al salir atardecía. En la noche me junté con mis compañeros y fuimos a putas. No tenía un peso y si lo tenía me lo gasté allí. Busqué a una que tuviera el pelo rojo. Más allá el sol y unos cuantos vidrios rotos.

## **Margaritas en el mar**

Infinitos puntos de luz brillan cerrándose en el mar y siento que podría largarme a llorar como una niña. Abro los ojos y es la mierda. No tengo la menor idea con quien terminé acostado ni pienso en averiguarlo. En todo caso el olor no es para hacerse ilusiones; el vómito se ha endurecido y sus costrones me cruzan la cara y las costillas. Me saco de encima una pierna laxa y me levanto. La pierna parece muerta, pero no su dueño o dueña

al fragore degli oggetti che scagliava contro la parete. Sentii i vetri rotti della finestra e sporgendomi riuscii a vedere i suoi capelli rossi sparpagliati sul lenzuolo. Allora piansi. Avevo 14 anni e provai vergogna e rabbia fino a piangere. Me ne ricordai sentendo i miei due figli piangere nell'unica stanza che avevamo io e mia moglie, la piccola di pochi mesi aveva svegliato il grande ed entrambi strillavano contorcendosi con furia. Mentre mi allontanavo seppi che non sarei tornato. Poi quando mi presero l'11 pensai persino di meritarmelo. È che non puoi fermarla pazza di merda, volevo gridarle, ma non potei far altro che piangere. Mi ricordai di quella mattina, già l'ho detto, quando lasciai mia moglie e i due bambini. Mi operai di loro. Così semplicemente. Era il maggio del 73, e uscendo imbruniva. Di notte mi unii ai compagni e andammo a puttane. Non avevo un soldo e se l'avevo lo spesi lì. Ne cercai una dai capelli rossi. Più in là il sole e non so quanti vetri rotti.

## **Margherite nel mare**

Infiniti punti di luce brillano chiudendosi nel mare e sento che potrei andarmene a piangere come una bambina. Apro gli occhi ed è la merda. Non ho la minima idea di chi ha dormito con me, né voglio saperlo. A ogni modo l'odore non fa sperare niente di buono; il vomito si è indurito e le croste mi attraversano la faccia e le costole. Mi tolgo di dosso una gamba floscia e mi alzo. La gamba sembra morta, ma non il suo padrone o padrona



porque se ríe dormido como si estuviera soñando con algo muy divertido. Por los vidrios rotos de la ventana se ve un amanecer o atardecer, da igual. Busco mis zapatos y me tropiezo con tipos durmiendo en el suelo. No los encuentro y se los saco a uno. Mientas se los tironeo veo el vómito que le borra la boca y que sigue en el cuello de otro. Son unos zapatos deformes, como si fueran de alguien muy gordo. Me los pongo y salgo. Los había abandonado a todos y no tengo dónde ir. Al frente, mi hijo de dos años se va hundiendo en el mar y los infinitos puntos de luz de las olas se cierran encima de él como si fueran minúsculas flores blancas. Los zapatos me quedan enormes y se me salen con cada paso. Siento que ahora sí lloriquearé. Kurosawa, le digo entonces apretando los ojos, infinidades de margaritas cubren el mar.

### **Guárdame en ti**

Entonces guárdame en ti  
en los torrentes más secretos que tus ríos levantan  
y cuando ya de nosotros  
solo quede algo como una orilla  
tenme también en ti  
guárdame en ti como la interrogación de las aguas  
que se marchan  
y luego, cuando las grandes aves se derrumben  
y las nubes nos indiquen  
que se nos fue laida entre los dedos  
guárdame todavía en ti  
tenme en ti, en la brizna de aire que aún ocupe tu voz

perché ride addormentato quasi stesse sognando qualcosa di assai divertente. Attraverso i vetri rotti della finestra si vede un'alba o un tramonto, fa lo stesso. Cerco le mie scarpe e inciampo su gente che dorme per terra. Non le trovo e le tolgo a uno. Mentre glielo sfilo vedo il vomito che gli cancella la bocca e continua nel collo dell'altro. Sono scarpe deformi, come se fossero di qualcuno molto grosso. Me le infilo ed esco. Ho abbandonato tutti e non so dove andare. Al fronte mio figlio di due anni sta affondando nel mare e gli infiniti punti di luce delle onde si chiudono su di lui come fossero minuscoli fiori bianchi. Le scarpe mi sono enormi e le perdo a ogni passo. Sento che ora sì piagnucolerò. Kurosawa, gli dico allora strizzando gli occhi, infinità di margherite coprono il mare.

### **Custodiscimi in te**

Allora custodiscimi in te  
nei torrenti più segreti che sollevano i tuoi fiumi  
e quando ormai di noi  
non resti che una sponda  
tienimi anche in te  
custodiscimi in te come l'interrogazione delle acque  
che se ne vanno  
e poi, quando i grandi uccelli crolleranno  
e ci indicheranno le nuvole  
che laida ci sfuggì tra le dita  
custodiscimi ancora in te  
tienimi in te, nel filo d'aria che ancora occuperà la tua voce

dura y remota  
como los cauces glaciares en que la primavera deciente

dura e remota  
come i canali glaciali in cui la primavera discende

## Las ciudades de agua (1)

A Paulina Wendt

Un hombre que agoniza te ha soñado, un hombre  
que agoniza te ha seguido. Uno que quiso morir  
contigo cuando tú quisiste morir.

Allí está mi cuerpo estrellado contra los arrecifes  
cuando ahogándome te vi emerger y eternamente  
cerca y eternamente lejos eras tú la inalcanzable  
playa.

Todo en ti es doloroso.

Te saludo entonces y saludo a lo eterno que vive  
en la derrota, a lo irremediabilmente destruido,  
al infinito que se levanta desde los naufragios,  
porque si agua fueron nuestras vidas, piedras  
fueron las desgracias.

No soy yo, son mis patrias las que te hablan: el  
sonido de océano que describo, las estrellas de  
la recortada noche.

Iluminada de la noche tu cara sube cubriendo  
el amanecer. Abres los párpados, entre ellos  
millones de hombres dejan el sueño, toman sus  
autobuses, salen,

las ciudades de agua en tus ojos

## Le città d'acqua (1)

A Paulina Wendt

Un uomo in agonia ti ha sognato, un uomo  
in agonia ti ha seguito. Uno che volle morire  
con te quando tu volesti morire.

Lì c'è il mio corpo schiantato sugli scogli  
quando annegando ti vidi emergere ed eternamente  
vicina ed eternamente lontana eri tu irraggiungibile  
spiaggia.

Tutto in te è doloroso.

Ti saluto dunque e saluto l'eterno che vive  
nella sconfitta, l'irrimediabilmente distrutto,  
l'infinito che si alza dai naufragi,  
perché se acqua furono le nostre vite, pietre  
fueron le disgrazie.

Non sono io, sono le mie patrie che ti parlano: il  
suono d'oceano che descrivo, le stelle della  
frastagliata notte.

Illuminato dalla notte il tuo volto sale coprendo  
il mattino. Apri le palpebre, tra loro  
milioni di uomini lasciano il sonno, prendono i loro  
autobus, escono,

le città d'acqua nei tuoi occhi

## Las ciudades de agua (2)

A Paulina Wendt

Todo en ti está vivo y está muerto: el fulgor del  
paso en la aurora y el hilo de voz creciendo en  
el diluvio, el feroz amanecer y la mansedumbre,  
el grito y la piedra.

Todo mi sueño se levanta desde las piedras y te  
mira.

Toda mi sed te mira, el hambre, el ansia infinita  
de mi corazón.

Te miro también en el viento. En las nieves de  
la cordillera sudamericana.

Allí está la calle en que esperé que amanecieras,  
la noche póstuma, el país muerto en el que no  
morimos. Allí están todas las heridas y golpes  
cuando emergiendo del destrozado sueño volví  
hacia ti los ojos y vi las desmesuradas estrellas  
flotando en el cielo.

Tu cara ahora flota en el cielo, detrás corre un  
río. Hay un hombre muy viejo.

Hay un hombre muy viejo en el medio del río  
y tú lo miras

las ciudades de agua en tus ojos

## Desiertos De Amor (1)

Ahora Zurita – me largó – ya que de puro verso y desgarró te  
pudiste entrar aquí, en nuestras pesadillas:  
¿tú puedes decirme dónde está mi hijo?

## Le città d'acqua (2)

A Paulina Wendt

Tutto in te è vivo ed è morto: il fulgore  
dell'erba nell'aurora e il filo di voce che cresce nel  
diluvio, il feroce mattino e la mansuetudine,  
il grido e la pietra.

Tutto il mio sogno si alza dalle pietre e ti  
guarda.

Tutta la mia sete ti guarda, la fame, l'ansia infinita  
del mio cuore.

Ti guardo anche nel vento. Nelle nevi della  
cordigliera sudamericana.

Lì c'è la strada in cui aspettai che sorgessi,  
la notte postuma, il paese morto in cui non  
morimmo. Lì sono tutte le ferite e i colpi  
quando emergendo dal sogno distrutto girai  
verso te gli occhi e vidi smisurate stelle  
galleggiare nel cielo.

Il tuo viso ora galleggia nel cielo, dietro scorre un  
fiume. C'è un uomo molto vecchio.

C'è un uomo molto vecchio in mezzo al fiume  
e tu lo guardi

le città d'acqua nei tuoi occhi

## Deserti d'amore (1)

Ora Zurita – mi rivelò – visto che a furia di versi e strappi  
potesti entrare qui, nei nostri incubi:  
puoi dirmi dov'è mio figlio?

*A la paisa  
A las madres de la plaza de mayo  
A la agrupación de los familiares de los que no aparecen  
A todos los tortura, palomos del amor, países chilenos  
y asesinos*

Canté, canté de amor, con la cara toda bañada canté de amor y los muchachos me sonrieron. Más fuerte canté, la pasión puse, el sueño, la lágrima. Canté la canción de los viejos galpones de concreto. Unos sobre otros decenas de nichos los llenaban. En cada uno hay un país, son como niños, están muertos. Todos yacen allí, países negros, África y sudacas. Yo les canté así de amor la pena a los países. Miles de cruces llenaban hasta el fin el campo. Entera su enamorada canté así. Canté el amor:

Fue el tormento, los golpes, y en pedazos nos rompimos. Yo alcancé a oírte pero la luz se iba. Te busqué entre los destrozados, hablé contigo. Tus restos me miraron y yo te abracé. Todo acabó. No queda nada. Pero muerta te amo y nos amamos aunque esto nadie pueda entenderlo.

Ay, grandes glaciares se acercan, grandes glaciares sobre los techos de nuestro amor.  
Eh ronca, gritó mi lindo, los dinosaurios se levantan. Los helicópteros bajan y bajan.  
Donde yacen los viejos galpones, las paredes muy altas con torres de T.V.  
Tú podrías aparecer en las pantallas, oh sí amor.  
En mis sueños enciendo el dial y allí apareces en blanco y negro. Digo: – ése es el chico que soñaba, ése es el chico que soñaba.  
Cuando despierto sólo hay heridos en un largo patio y cueros cabelludos colgando de las antenas.

*Alla compagna  
Alle madri di plaza de mayo  
Alle associazioni dei familiari di quelli che non appaiono  
A tutti i torturatori, paladini dell'amore, paesi cileni  
e assassini*

Cantai, cantai d'amore, con la faccia tutta bagnata cantai d'amore e i ragazzi mi sorrisero. Più forte cantai, la passione ci misi, il sogno, la lacrima. Cantai la canzone dei vecchi capannoni di calcestruzzo. Gli uni sugli altri decine di loculi li riempivano. In ognuno c'è un paese, sono come bambini, sono morti. Tutti giacciono lì, paesi neri, Africa e sudacas. Cantai così d'amore la pena ai paesi. Migliaia di croci arrivavano alla fine del campo. Intera la sua innamorata cantai così. Cantai l'amore.

Fu il tormento, i colpi e cademmo a pezzi. Io riuscii a sentirti, ma la luce se ne andava. Ti cercai tra i distrutti, parlai con te. I tuoi resti mi guardarono e io ti abbracciai. Tutto finì. Non resta niente. Ma morta ti amo e ci amiamo sebbene nessuno riesca a capirlo.

Ahi, grandi ghiacciai si avvicinano, grandi ghiacciai sui tetti del nostro amore.  
Eh rauca, gridò il mio tesoro, i dinosauri si alzano. Gli elicotteri scendono e scendono.  
Dove giacciono i vecchi capannoni, le altissime pareti con torri di T.V.  
Tu potrai apparire sugli schermi, oh sì amore.  
Nei miei sogni accendo la tele e lì appari in bianco e nero. Dico: – questo è il ragazzo che sognavo, questo è il ragazzo che sognavo.  
Quando mi sveglio ci sono solo feriti su un lungo cortile, cuoia capellute appese alle antenne.

Oigan amigos – les grité esas épocas ya pasaron. Sólo se rieron de mí.

Marcaron a los muchachos y a bayonetazos les cortaron el pelo. ¿Fumas marihuana? ¿Aspiras neoprén? ¿Qué mierda fumas rojo asqueroso?

Pero son lindos. Aún así yo me reglo de verlos, mojo la cama y fumo.

Yo me enamoro de ellos, me regio y me pinto entera. Envuelta en lágrimas los saludo.

Pero todos sueñan hoy el sueño de la muerte, oh sí lindo chico. Grandes glaciares vienen a llevarse ahora los restos de nuestro amor.

Grandes glaciares vienen a tragarse los nichos de nuestro amor. Las nicherías están unas frente a las otras.

De lejos parecen bloques.

Todo lo vi mientras me daban, pero me viré y mi guardián no pudoretenerme.

Allí conocí los colores y vi al verdadero Dios gritando dentro de los helados galpones de concreto, aullando dentro de los fantasmales galpones de concreto, mojándome entera dentro de los imposibles galpones de concreto.

Mula chilena – me insultaba mi madre – ya llegará también tu hora.

Me viré por muchos lugares y vi a mis viejos sin salir de allí.

Son como Dios.

Pero ellos no saben que su cachorra se está muriendo de amor y golpes en los viejos galpones.

Ahora me buscan pobres viejos ateridos.

Preñándonos de gruesos escupitajos juntos, jóvenes y viejos, reventaremos.

Ay amor reventaremos.

Ay amor reventaremos.

Ascoltate amici – gridai loro, quei tempi sono già passati. Solo si burlarono di me.

Marchiarono i ragazzi e li raparono a baionettate.

Fumi marijuana? Aspiri neoprene? Che cazzo fumi rosso schifoso?

Ma sono belli. Me li guardo anche così, bagno il letto e fumo.

Mi innamoro di loro, obbedisco e mi trucco tutta. Avvolta in lacrime li saluto.

Ma oggi tutti sognano il sogno della morte, oh sì, bello mio.

Grandi ghiacciai vengono a portarsi via i resti del nostro amore.

Grandi ghiacciai vengono a ingoiare i loculi del nostro amore.

I loculi stanno gli uni di fronte agli altri.

Da lontano sembrano blocchi.

Vidi tutto mentre mi picchiavano, ma mi voltai e il mio guardiano non poté fermarmi.

Lì riconobbi i colori e vidi il vero Dio che gridava dai

gelidi capannoni di calcestruzzo,

ululando dentro gli spettrali capannoni di calcestruzzo,

bagnandomi intera dentro gli impossibili capannoni di calcestruzzo.

Mula cilena – mi insultava mia madre – verrà la tua ora.

Vagai in molti luoghi e vidi i miei vecchi senza uscire di lì.

Sono come Dio.

Ma non sanno che la loro cucciola sta morendo d'amore e di botte nei vecchi capannoni.

Ora mi cercano poveri vecchi spaventati.

Fecundandoci di densi sputi assieme, giovani e vecchi, scoppieremo.

Ahi amore scoppieremo.

Ahi amore scoppieremo.

La generación sudaca canta folk, baila rock, pero todos se están muriendo  
con la vista vendada en la barriga de los galpones.  
En cada nicho hay un país, están allí, son los países sudamericanos.  
Grandes glaciares vienen a recogerlos.  
Blancos glaciares, sí hermano, sobre los techos se acercan.  
Murió mi chica, murió mi chico, desaparecieron todos.  
Desiertos de amor.

## Desiertos de amor (2)

Sí, sí, miles de cruces llenaban hasta el fin el campo.  
Llegué desde los sitios más lejanos, con toneladas de cerveza adentro y ganas de desaguar.  
Así llegué a los viejos galpones de concreto.  
De cerca eran cuarteles abovedados, con sus vidrios rotos y olor a pichí,  
semen, sangre y moco hedían.  
Vi gente desgreñada, hombres picoteados de viruela y miles de cruces en la nevera, oh sí, oh sí.  
Moviendo las piernas a todos esos podridos tíos invoqué.  
Todo se había borrado menos los dos malditos galpones.  
Rey un perverso de la cintura quiso tomarme, pero aymara el número de mi guardián puse sobre el pasto y huyó.  
Después me vendaron la vista. Vi a la virgen, vi a Jesús, vi a mi madre despellejándome a golpes.

La generazione sudaca canta folk, balla rock, ma tutti stanno morendo  
con gli occhi bendati nella pancia dei capannoni.  
In ogni loculo c'è un paese, stanno lì, sono i paesi sudamericani.  
Grandi ghiacciai vengono a raccogliarli.  
Bianchi ghiacciai, sì fratello, si avvicinano sui tetti.  
Morì la mia ragazza, morì il mio ragazzo, sparirono tutti.  
Deserti d'amore.

## Deserti d'amore (2)

Sì, sì, migliaia di croci arrivavano fino alla fine del campo.  
Arrivai dai posti più lontani, con tonnellate di birra in corpo e voglia di pisciare.  
Così arrivai ai vecchi capannoni di calcestruzzo.  
Da vicino erano caserme dal tetto a volta con i loro vetri rotti e odore di piscio,  
sperma, sangue e muco.  
Vidi gente scompigliata, uomini segnati dal vaiolo e migliaia di croci in frigo, oh sì, oh sì.  
Muovendo le gambe a tutti quei tizi corrotti implorai.  
Si era cancellato tutto, tranne i due maledetti capannoni.  
Rey, un pervertito volle prendermi ai fianchi, ma aymara pose il numero del mio guardiano sull'erba e fuggì.  
Poi mi bendarono gli occhi. Vidi la vergine, vidi Gesù, vidi mia madre scorticarmi a colpi.

En la oscuridad te busqué, pero nada pueden ver los chicos  
lindos bajo la  
venda de los ojos.  
Yo vi a la virgen vi a Satán y al señor K.  
Todo estaba secos frente a los nichos de concreto.  
El teniente dijo “vamos”, pero yo busco y lloré por mi muchacho.  
- Ay amor.  
Maldición, dijo el teniente, vamos a colorear un poco.  
Murió mi chica, murió mi chico, desaparecieron todos.  
Desiertos de amor.

### **Desiertos de amor (3)**

Ay amor, quebrados caímos y en la caída lloré mirándote. Fue  
golpe tras golpe, pero los últimos ya no eran necesarios.  
Apenas un poco nos arrastramos entre los cuerpos caídos para  
quedar juntos, para quedar uno al lado del otro.  
No es duro ni la soledad, nada ha sucedido y mi sueño se alza  
y cae como siempre. Como los días. Como la noche. Todo mi  
amor está aquí y se ha quedado:

*Pegado a las rocas, al mar y a las montañas.*

*Pegado, pegado, a las rocas al mar y a las montañas.*

Recorrí muchas partes.

Mis amigos sollozaban dentro de los viejos galpones de concreto.

Los muchachos aullaban.

Vamos, hemos llegado donde nos decían – le grité a mi lindo  
chico.

Goteando de la cara me acompañaban los Sres.

Nell'oscurità ti cercai, ma niente i bei ragazzi riescono vedere  
sotto la  
benda degli occhi.  
Io vidi la vergine vidi Satana e il signor K.  
Tutto era secco davanti ai loculi di calcestruzzo.  
Il tenente disse “vamos”, ma io cerco e piansi per il mio ragazzo.  
Ahi amore.  
Maledizione, disse il tenente, andiamo a colorare un po'.  
Mori la mia ragazza, morì il mio ragazzo, sparirono tutti.  
Deserti d'amore.

### **Deserti d'amore (3)**

Ahi amore, esangui cademmo e nella caduta piansi guardandoti.  
Fu un colpo dietro l'altro, ma gli ultimi non erano più necessari.  
Un po' ci trascinammo tra i corpi caduti per stare assieme, per  
stare uno accanto all'altro.  
Non è dura nemmeno la solitudine, non è successo niente e il  
mio sogno si alza e cade come sempre. Come i giorni. Come la  
notte. Tutto il mio amore è qui e si è fermato:

*Attaccato, alle rocce al mare e alle montagne.*

*Attaccato, attaccato, alle rocce al mare e alle montagne.*

Percorsi molte parti.

I miei amici singhiozzavano dentro i vecchi capannoni di cal-  
cestruzzo

I ragazzi ululavano.

Vamos, siamo arrivati dove ci dicevano – gridai al mio bel  
ragazzo.

Gocciolando dal viso mi accompagnavano i Signori

Pero a nadie encontré para decirle “buenos días”, sólo unos  
brujos con  
máuser ordenándome una bien sangrienta.  
Yo les dije – están locos, ellos dijeron – no lo creas.  
Sólo las cruces se veían y los viejos galpones cubiertos de algo.  
De un bayonetazo me cercenaron el hombro y sentí mi brazo  
al caer al  
pasto.  
Y luego con él golpearon a mis amigos.  
Siguieron y siguieron, pero cuando les empezaron a dar a mis  
padres  
corrí al urinario a vomitar.  
Inmensas praderas se formaban en cada una de las arcadas,  
las nubes  
rompiendo el cielo y los cerros acercándose.  
Cómo te llamas y qué haces me preguntaron.  
Mira tiene un buen cul. Cómo te llamas buen culo bastarda  
chica, me  
preguntaron.  
Pero mi amor ha quedado pegado a las rocas, al mar y a las  
montañas.  
Pero mi amor te digo, ha quedado adherido a las rocas, a mar  
y a las montañas.  
Ellas no conocen los malditos galpones de concreto.  
Ellas son. Yo vengo con mis amigos sollozando.  
Yo vengo de muchos lugares.  
Yo vengo llorando. Fumo y pongo con los chicos.  
Es bueno para ver colores.  
Pero nos están cavando frente a las puertas.  
Pero todo será nuevo, te digo,  
oh sí lindo chico.  
Claro – dijo el guardia, hay que arrancar el cáncer de raíz,  
oh sí, oh sí.  
El hombro cortado me sangraba y era el olor raro la sangre.

Ma non trovai nessuno a cui dire “buenos días” solo stregoni  
con il  
mauser che me ne ordinavano una bella al sangue.  
Dissi loro – sono pazzi, loro dissero – non credere.  
Si vedevano solo le croci e i vecchi capannoni coperti di qualcosa.  
Con una baionettata mi tagliarono la spalla e sentii il mio  
braccio cadere  
sull'erba.  
E poi con lo stesso picchiarono i miei amici.  
Continuarono e continuarono, ma quando iniziarono a darle  
ai miei genitori corsi all'orinatoio a vomitare.  
Immensi prati si formavano in ognuna delle arcate, le nubi  
che rompevano il cielo e le colline che si avvicinavano.  
Come ti chiami e che fai mi chiesero.  
Guarda ha un bel culo. Come ti chiami bel culo ragazza ba-  
starda, mi  
chiesero.  
Ma il mio amore è rimasto attaccato alle rocce, al mare e alle  
montagne.  
Ma il mio amore ti dico è rimasto aderente alle rocce, al mare  
e alle montagne.  
Loro non conoscono i maledetti capannoni di calcestruzzo.  
Loro sono. Io vengo con i miei amici singhiozzando.  
Io vengo da molti posti.  
Io vengo piangendo. Fumo e mi faccio con i ragazzi.  
Serve per vedere i colori.  
Ma non stanno scavando davanti alle porte.  
Ma tutto sarà nuovo, ti dico,  
oh sì, bel ragazzo.  
Chiaro – disse la guardia, bisogna estirpare il cancro alla radice,  
oh sì, oh sì.  
La spalla tagliata mi sanguinava ed era odore strano il sangue.



Dando vuelta se ven los dos enormes galpones.  
 Marcas de T.N.T., guardias y gruesas alambradas cubren sus vidrios rotos.  
 Pero a nosotros nunca nos hallarán porque nuestro amor está pegado a las rocas al mar y a las montañas.  
 Pegado, pegado a las rocas, al mar y las montañas.  
 Pegado, pegado a las rocas, al mar y las montañas.  
 Murió mi chica, murió mi chico, desaparecieron todos.  
 Desiertos de amor.

### Canto de amor de los países

¿Te acuerdas chileno del primer abandono cuando niño?  
 Sí, dice  
 ¿Te acuerdas del segundo ya a los veinte y tantos?  
 Sí, dice  
 ¿Sabes chileno y palomo que estamos muertos?  
 Sí, dice  
 ¿Recuerdas entonces tu primer poema?  
 Sí, dice

dice sí, dice sí sí sí síiiiiiiiiiiiiiiiiioooooooooooooo  
 oooooooooooooooooeeeeeeeeeeiii  
 iiiiiiiiiiiiiiiiiiiioooooooooooooaaaaaaaaaaaaa

la la  
 la

La noche canta, canta, canta, canta  
 Ella canta, canta, canta bajo la tierra

Facendo il giro si vedono i due enormi capannoni.  
 Marchi di TNT, guardie e grossi fili spinati ne coprono i vetri rotti.  
 Ma a noi non arriveranno mai perché il nostro amore è attaccato alle rocce al mare e alle montagne.  
 Attaccato, attaccato alle rocce, al mare e alle montagne.  
 Attaccato, attaccato alle rocce, al mare e alle montagne.  
 Morì la mia ragazza, morì il mio ragazzo, sparirono tutti.  
 Deserti d'amore.

### Canto d'amore dei paesi

Ti ricordi del primo abbandono da bambino?  
 Sì, dice  
 Ti ricordi del secondo ormai più che ventenne?  
 Sì, dice  
 Sai cileno e paladino che siamo morti?  
 Sì, dice  
 Ricordi quindi la tua prima poesia?  
 Sì, dice

dice sì, dice sì sì sì sìiiiiiiiiiiiiiiiiioooooooooooooo  
 oooooooooooooooooeeeeeeeeeeiii  
 iiiiiiiiiiiiiiiiiiiioooooooooooooaaaaaaaaaaaaa

la la  
 la

La notte canta, canta, canta, canta  
 Lei canta, canta, canta sotto terra

¡Aparece entonces!  
Levántate nueva de entre los paíritos muertos  
chilenos, karatecas, somozas y traidores  
levántate y lárgale de nuevo su vuelo y su canto  
al que sólo por tu amor vuela, canta y toma forma  
sí devuélveselo a éste el más poeta y llorado  
desaparecido del amor  
palomo y malo

Sí, dice

## Carta a los mandantes

Obertura Egmont

A los tímpanos del dolor y a los presidentes.  
A los ríos del dolor y a los presidentes.  
A los mares del dolor y a los presidentes.

A los que sufren, a los que lloran, a los que caen

Presidente, países, paisajes que mandan: Así fue la llegada de las nuevas, de los lagos congelados que fueron el cielo, los ríos y el mar espumeando arriba. ¿Podrían ustedes, paisas presidentes, tocar juntos la Obertura de los países? ¿Podrían interpretar el vuelo de los desiertos subiendo desde los arenales hasta el horizonte? El desierto de los humanos rostros cuando irrumpieron en tropel todas las notas subiendo y oyeron como la tierra nueva se ponía sobre la vieja y los hermanos destruidos gritron pidiendo una nueva vida.

Ese fue el final primero. Después, cuando desde la tierra vieron el cielo ponerse, las constelaciones que dibujaban los búfalos y las estrellas de la noche, sonaron timbaleando las lenguas,

Allora appari!  
Sollevati nuova tra i paesini morti  
cileni, karatechi, somoza e traditori  
sollevati e dai nuovamente il suo volo e il suo canto  
a colui che solo per il tuo amore vola, canta e prende forma  
sì restituiscilo a lui, il più poeta e pianto  
desaparecido dell'amore  
paladino e cattivo

Sì, dice

## Lettera ai mandanti

Ouverture Egmont

Agli iceberg del dolore e ai presidenti.  
Ai fiumi del dolore e ai presidenti.  
Ai mari del dolore e ai presidenti.

A quelli che soffrono, a quelli che piangono, a quelli che cadono

Presidente, nazioni, paesaggi al comando: Così fu la venuta delle nuove, dei laghi congelati che furono il cielo, i fiumi e il mare su spumeggiante. Potrete voi, compagni presidenti, suonare assieme l'Ouverture delle nazioni? Potrete interpretare il volo dei deserti che sale dagli arenili fino all'orizzonte? Il deserto degli umani volti quando irruppero a frotte tutte le note salendo e udirono la terra nuova posarsi sulla vecchia e i fratelli distrutti chiesero gridando una nuova vita.

Quello fu il primo finale. In seguito, quando dalla terra videro il cielo posarsi, le costellazioni che disegnavano i bufali e le stelle della notte, suonarono tamburellando le lingue, uomini e nazioni che venivano, mentre sotto si scordava compagno,

hombres y países que venían, mientras que se olvidaba abajo paisa, el pasto indio que pisaban. Pero porque es uno solo el sueño paisas paisajes, llanuras que mandan y desiertos, igual subieron nadando en el infinito mar sonoro y los grandes movimientos se abrieron arrasándolos. De sinfónica, orquesta y total se tocaron los desiertos la movida primera y surcaron los arenales, el océano tocó la segunda y surgieron las rompientes, pero la gran Obertura, esa la plañeron todos juntos, paisas presidentes.

Sí hermanos que mandan; llanuras y montañas que mandan, aguas, lagos y ríos que mandan, las notas abarcan los planetas que se sueñan y escuchan, la libertad que sueña y escucha. Oh sí países, paisanos presidentes de este mundo que ha muerto: No de la vida renacen las cosas sino del torrente de las notas. Allí vibran desde el hondor de los arenales los países borrados y cuando sólo de arena sea el firmamento que veamos entonces tal vez podremos ser chango, fraternos.

Ahí se escuchará la filarmónica de los desiertos, la clarinada del cielo saliendo del polvo, de los viejos arenales que guardan a los borrados. Ellos vienen paisanos, países, paisas presidentes. Como la gran Egmont vienen sonando bajo la tierra y serán del color de sus caras las nuevas ciudades. Así brillaron en la música los países cayendo y todo cuanto venga y viva, cuanto sueñe y hable, rostro de un destruido tendrá.

Ese será el homenaje, camaradas, como Ludwig Van será pariendo el estallido de los acordes sobre las nuevas estrellas que mandan, sobre las nuevas del Cuzco, serranías y alturas que mandan, sobre las nuevas arenas y desiertos que gobiernan y mandan.

Todos, sí, todos se largan tocando la gran Egmont de los países y el sonido es más puro sí paisanos, que el cholear de las lagrimosas aguas de estos ríos, fraternos.

il prato indiano che calpestavano. Forse perché è uno solo il sogno, compagni paesaggi, pianure al comando e deserti, forse per questo salirono nuotando nell'infinito mare sonoro e i grandi movimenti si aprirono spazzandoli via. Come un'orchestra completa e sinfonica i deserti suonarono il primo movimento e solcarono gli arenili, l'oceano suonò il secondo e sorsero i frangenti, ma la grande Ouverture, quella la piansero tutti assieme, compagni presidenti.

Sì fratelli al comando; pianure e montagne al comando, acque, laghi e fiumi al comando, le note raggiungono i pianeti che si sognano e ascoltano, la libertà che sogna e ascolta. Oh sì nazioni, compaesani presidenti di questo mondo che è morto: Non dalla vita rinascono le cose, bensì dal torrente delle note. Lì vibrano dal fondo degli arenili i paesi scomparsi e quando di sola sabbia sarà il firmamento che un giorno vedremo allora potremo essere *chango*,<sup>1</sup> fraterni.

Lì si ascolterà la filarmonica dei deserti, il colpo di tromba del cielo che sale dalla polvere, dai vecchi arenili che custodiscono quelli scomparsi. Sono loro a venire compaesani, nazioni, compagni presidenti. Come la grande Egmont vengono suonando sotto terra e saranno del colore delle loro facce le nuove città. Brillarono così nella musica le nazioni cadendo e tutto quel che verrà e vivrà, quello che sognerà e parlerà, volto di un distrutto avrà.

Sarà quello l'omaggio, compagni, come Ludwig Van starà partorendo lo scoppio degli accordi sulle nuove stelle al comando, sulle nuove sabbie e deserti che governano e comandano.

Tutti, sì, tutti se ne vanno suonando la grande Egmont delle nazioni e il suono è più puro sì compagni, dell'abbraccio delle lacrimose acque di questi fiumi, fraterni.

<sup>1</sup> *Chango* è un popolo precolombiano che viveva nella costa nord del Cile. Aiutarono gli spagnoli nella conquista, da allora il termine *chango* si utilizza molto con un senso fraterno, come compagno, amico, senza che lo sia necessariamente.

## Todo eso está en ti

el cielo, el fuego, la tierra,  
el sol, los planetas

el agua, el aire. O somos todo eso o todo es un espejismo. El fresco de la mañana y el rocío, la luz de la tempestad y el temor del pequeño escarabajo escurriéndose en la arena, el graznido del viento entre los pivotes de los muelles, las ondas del océano... Mira así mis piernas flectadas, mis arqueados brazos. el nudo de mis manos torciéndose sobre los remos: son todos los hombres bogando con nosotros; todos los amaneceres, la locura de los cielos entrevistados, el rumor que ya antes había alojado a nuestra vida cuando se desprendió el primer filamento de las estrellas. O somos todo eso o todo es un sueño: las corrientes henchidas de ciudades, de flotas, de gentes que nuestras mejillas pegadas fueron surcando, que nuestros hombros, que nuestras inseparables bocas fueron surcando (adheridas como el mar, como el aire, como dos rompientes que nacieron juntas). O somos todas las voces o es sólo el aire el que habla... el huracán que enloquece la superficie de los lagos y el crujido de las quillas en la marejada, el fulgor de tus ojos cruzados con los míos, el relámpago, la lluvia, los ríos que se desbordan... El amor que se desborda, la luz, los grandes mitos en que fuimos tejidos (entrapados, tejidos como una bufanda que nos estrangula). Mira entonces la curva de mi espalda, la urdiembre de nervios que se van entramando hasta las yemas, hasta los dedos crispados contra las cuerdas. Somos nosotros esa saga entonces y la historia: la deriva de venas que los ríos prolongaron a la carne del universo. Sí, mi voz que es todas las voces y tu continente. Las salvajes emigraciones de los pájaros y el celeste de la flor abriéndose en su capullo, el instantáneo silencio de la araña en

## Tutto questo è in te

il cielo, il fuoco, la terra,  
il sole, i pianeti

l'acqua, l'aria. O siamo tutto questo o questa è un'illusione. Il fresco del mattino e la rugiada, la luce della tempesta e il timore del piccolo scarafaggio che scivola sulla sabbia, il gracchiare del vento tra le bitte del molo, le onde dell'oceano... Guarda qui le mie gambe fesse, la mie arcuate braccia, il nodo delle mie mani torte sui remi: tutti gli uomini stanno vogando con noi; tutte le mattine, la follia dei cieli intravisti, il rumore che già prima aveva ospitato la nostra vita quando si sprigionò il primo filamento delle stelle. O siamo tutto questo o questo è un sogno: le correnti piene di città, di flotte, di genti che le nostre guance picchiate solcarono, che le nostre spalle, che le nostre inseparabili bocche solcarono (adese come il mare, come l'aria, come due frangenti che nacquero assieme). O siamo tutte le voci o è solo l'aria a parlare... l'uragano che agita la superficie dei laghi e il cigolio delle chiglie nella mareggiata, il fulgore dei tuoi occhi che incrociano i miei, il lampo, la pioggia, i fiumi che straripano... L'amore che straripa, la luce, i grandi miti cui fummo avvolti (intrappolati, avvolti come una sciarpa che ci strangola). Guarda dunque la curva della mia schiena, l'ordito di nervi che si intessono fino ai polpastrelli, fino alle dita avvizzite contro il costato. Siamo noi quella saga dunque e quella storia: la deriva di vene che i fiumi prolungarono alla carne dell'universo. Sì, la mia voce che è tutte le voci e il tuo continente. Le selvagge emigraciones degli uccelli e il celeste del fiore che si apre nel suo bocciolo, l'istantaneo silenzio del ragno nella sua rete, lo sbattere rosso dei pesci e quel mare tumultuoso che attraversammo assieme.

su red, el aleteo rojo de los peces y ese ponto tumultuoso que cruzamos juntos.

O somos todo eso o nada; el copo helado sobre la hierba y las hojas movidas por el viento (países, marchas forzadas, ejércitos destruidos, ciudades que ya no existen, son los que pasan silbando entre las hojas).

El aliento, el fuelle de mi pecho inclinándose hacia los territorios indomables que canto: el Pacífico. Es tuyo entonces el canto de las furias, de los tímpanos desconocidos, de la muchedumbre de primeros hombres que se llamaron Adán y de primeras mujeres que se llamaron Eva cuando el barro, cuando el amor inmovilizado en la piedra respondió a la voz: “camina”, y de amor los paisajes se levantaron del barro como velámenes caminando con nosotros.

Escucha entonces el rumor de los torrentes abriéndose en el viento: son imágenes que te pertenecen, encarnaciones que nacieron contigo, ríos del sueño que es mío y que tú soñaste en un cielo como éste.

En un día como éste en que termino este poema hablándote. Hace 18 años comenzó el milenio. Afuera es de noche y las nubes recortan algunas estrellas.

## El poema del perdón

Y si mañana el océano se cierra sobre nosotros y nuestros cuerpos se desfondan en la noche del mar que no obstante tu amor pase por arriba, como los meteoritos, y al otro lado; donde las nuevas playas del océano nacen, que algo aún se levante de nosotros y que seas tú renaciendo. Que vengan tus nuevos valles, que salten tendiéndose desde las rompientes y que el canto

O siamo tutto questo o niente; il fiocco gelato sull'erba e le foglie mosse dal vento (nazioni, marce forzate, eserciti distrutti, città che oramai non esistono, sono loro a passare fischiando tra le foglie).

Il respiro, il mantice del mio petto chinato sui territori indomabili che canto: il Pacifico. È tuo quindi il canto delle furie, degli iceberg sconosciuti, della moltitudine di primi uomini che si chiamarono Adamo e delle prime donne che si chiamarono Eva quando il fango, quando l'amore imprigionato nella pietra rispose alla voce: “cammina”, e d'amore i paesaggi si alzarono dal fango come velami in cammino con noi.

Ascolta allora il rumore dei torrenti che si aprono nel vento: sono immagini che ti appartengono, incarnazioni che nacquero con te, suoni, fiumi del sogno che è mio e che tu sognasti in un cielo come questo.

In un giorno come questo in cui finisco parlandoti questa poesia. Da diciott'anni è iniziato il millennio. Fuori è notte e le nuvole ritagliano alcune stelle.

## La poesia del perdono

E se domani l'oceano si chiude su di noi e i nostri corpi si sfiancano nella notte del mare che nonostante il tuo amore passi sopra, come i meteoriti, e in altra parte; dove le nuove spiagge dell'oceano nascono, che qualcosa ancora si levi da noi e che sia tu a rinascere. Che vengano le tue nuove valli, che saltino tendendosi dai frangenti e che il canto

nuevo de sus pastos nos perdone, aunque no lo  
sepamos, como el padre perdona al hijo, como  
el viento perdona a las montañas y las  
reventadas rompientes a los roqueríos. Sí que un  
poema nuevo roce nuestros oídos muertos para  
que la muerte misma oiga entonces el cantar de  
las llanuras. Que así sea tu perdón, como una  
palabra nueva sorprendiendo a los arrecifes y  
que desde el fondo, igual que una larga isla  
soñada, aparezca todo el dolor, toda la herida,  
todo lo que sufrimos, como una nueva orilla  
bañada por las olas.

nuovo dei tuoi prati ci perdoni, anche se non  
lo sappiamo, come il padre perdona il figlio, come  
il vento perdona le montagne e gli  
infranti fragenti gli scogli. Sì che una  
poesia nuova sfiori le nostre orecchie morte perché  
la morte stessa allora ascolti il cantico delle  
pianure. Che così sia il tuo perdono, come una  
parola nuova che sorprende le scogliere e  
che dal fondo, proprio come una lunga isola  
sognata, appaia tutto il dolore, tutta la ferita,  
tutto quel che abbiamo sofferto, come una nuova sponda  
bagnata dalle onde.

# Nota del traduttore

Sebastiano Gatto

Tradurre significa portare a noi non solo un testo, ma la cultura e il mondo dell'autore che lo ha concepito, nella consapevolezza che qualcosa, inevitabilmente, resterà "dall'altra parte". Con Zurita si ha la certezza che "dall'altra parte" resterà non solo qualcosa, ma troppo: Zurita è sommerso e salvato, scrive, dal vissuto, da esperienze psichiche e corporali insopportabili. Nella sua scrittura gli spazi bianchi, gli a-capo, le interruzioni e la punteggiatura poco hanno a che fare con la grammatica e la sintassi, molto invece con il respiro e con il fiato, un fiato spezzato che sovente diventa asma, asfissia, soffocamento. C'è dell'altro: la poesia di Zurita nasce per essere letta – spesso gridata – dalla voce stessa dell'autore; ciò significa che la traduzione deve rendere tangibile anche il corpo che quell'asma, quell'asfissia e quel soffocamento ha provato direttamente.

Prendiamo l'esempio di *Fellatio*: siamo in un capannone di calcestruzzo dove si accalcano, a centinaia, persone torturate, sbattute a terra sulle proprie feci e sul proprio vomito. In questo

quadro disumanizzato troviamo la descrizione del calcio di un fucile nell'atto di sfondare la bocca di un prigioniero e, a stretto giro di versi, quella di "un'amara fellazione". Due scene diverse, simili nella meccanica, che finiscono per completare e deformare reciprocamente il loro significato. In questo contesto una traduzione dovrebbe contestualmente saper restituire nella lingua di arrivo il climax di insopportabilità e violenza messo in scena dall'autore e dar fiato a quella voce e luce a quegli occhi che a quelle scene hanno assistito.

L'approccio qui utilizzato, per quanto paradossale, non è stato quello di accorciare la distanza fra l'originale e la traduzione, ma, al contrario, di evidenziare che quella distanza è ineliminabile, che quell'esperienza è inappropriabile. Portato alla pratica, significa che laddove il testo originale si completa con la voce di Zurita, il testo di arrivo ne farà sentire il vuoto, l'assenza, non cercando di coprirli proponendo una versione più rotonda e plausibile. Gli spazi bianchi e gli a-capo qui servono anche a presentificare quel respiro spezzato, quel qualcosa che sfugge, quel pezzo mancante.

Tradurre Zurita significa non pensare di appropriarsi della sua scrittura, non cercare a tutti i costi di comprenderla, ma creare per essa uno spazio, sapendo che qualcosa sfuggerà, non ci starà. L'esercizio del tradurre diviene così uno strumento per approssimarsi all'altro e alla sua opera, per riconoscerne senza giudizio la singolarità, per creare per lui e per la sua opera uno spazio di accoglienza.



## Raúl Zurita: la vita



Raúl Zurita (foto di Miguel\_Sayago)



# Ni pena ni miedo: un'intervista

*Raúl Zurita con Marco Fazzini*

*Potrebbe essere una sofferenza, ma prova a dirci quale sia stata la sensazione fisica e mentale che hai provato col vivere sotto una delle dittature più spietate del Novecento?*

Vivo in un paese che non ha restituito i corpi; nessuno restituì il corpo di suo marito alla moglie, al bambino piccolo il corpo di suo padre, all'anziano il corpo di suo figlio, ed è stata la grande poesia cilena, erede di Pablo Neruda, Pablo de Rokha, di Gabriela Mistral, di Vicente Huidobro, di Violeta Parra, di Víctor Jara, che, attraversando quegli anni terribili, dovette scendere nelle asperità della terra, nel deserto, nei crateri dei vulcani, nelle schiume del mare che accoglievano quei resti, per adempiere a nome della gente che non poteva farlo, con il funerale degli assenti, sanzionare le loro vite e seppellire nelle tombe del linguaggio ciò che i vivi avrebbero dovuto seppellire nelle tombe dei loro morti. Non ci sono limiti all'orrore umano, non ci sono parole per descrivere l'orrore assoluto, per spiegare

l'istante esatto in cui un corpo torturato fino a un momento fa, diventa il corpo di una persona scomparsa, non abbiamo concetti per immaginare quali domande, quali ricordi sono quelli che aggrediscono un uomo in quel mostruoso estremo in cui viene ucciso. Non esistono parole del genere né esisteranno mai e per questo motivo, poiché non esistono, il dovere è di gridarle ancora più forte. Poiché il fatto è che un essere umano non viene ucciso solo una volta, viene ucciso all'infinito, si continua a ucciderlo una e mille volte in ogni momento e in ogni luogo sulla terra. Questo è ciò che significa essere parte dell'umanità. Ogni omicidio è un genocidio e se possiamo parlare dei diritti umani, è perché uno dei fatti più clamorosi dell'essere vivi è che le conseguenze degli atti individuali non sfuggono mai alla loro dimensione collettiva e che gli atti collettivi hanno sempre una risoluzione individuale.

*Una parte cospicua dell'impatto emotivo provocato dai tuoi versi viene dagli improvvisi cambi di registro: si passa dal salmo, alla maledizione, dal sublime alla mimesi del parlato, fino al suo grado più greve. Ci puoi descrivere quest'apparente diversità?*

Non lo so, i nostri corpi sono permanentemente occupati, spianati, sognati, e pochissime volte rispondono ai nostri nomi. A volte questo emoziona. A volte morire emoziona.

*Parliamo di sperimentazione e di performance. Alcuni tuoi testi sono del tutto interdisciplinari, avanguardistici, sperimentali. Penso alla scrittura nel deserto di Atacama, o alle poesie scritte nel cielo, o alla più recente installazione per i bambini siriani Galip e Aylan Kurdi, entrambi affogati nel Mediterraneo il 2 settembre 2015 – una tragedia che ti ha ispirato l'installazione alla Biennale di Kochi-Muziris, in Kerala (India). Sei stato in qualche modo influenzato dalle sperimentazioni della poesia visiva e concreta degli anni Sessanta e Settanta – penso alle avanguardie brasiliane,*

*ma anche svizzere, tedesche, o scozzesi – oppure i tuoi riferimenti/ influenze stanno altrove?*

Alcuni anni fa, a Roma, vidi una mostra retrospettiva sulla poesia concreta ed ebbi la certezza che non esiste nulla di più antico di quello che finisce con il passare di moda. Fin dall'inizio, ho avuto una relazione che potremmo definire problematica con il concretismo brasiliano e con la poesia visiva, che per me sono la stessa cosa, e sicuramente qualcosa di ciò che ho fatto è una reazione a quello che facevano loro. Ad eccezione di Álvaro De Campos, i cui lavori visuali più recenti, fatti con internet e il computer, mi piacciono molto, i concretisti non superarono mai la grafica. In ogni caso, mi sentivo molto più vicino all'arte concettuale nordamericana, in particolare a Joseph Kosuth, la cui opera sulla "sedia" mi sembrava esaurisse tutto quello che i suoi sofisticatissimi teorici presumevano fare, o altri come Gomringer o Kriwet. Si tratta degli anni in cui iniziavano ad apparire le grandi opere di "land art" e si faceva strada in Europa quel movimento radicale e apocalittico che fu l'Azionismo viennese (*Wiener Aktionismus*), che raggiunse gli estremi dove quello che sta in gioco sono i limiti dell'umano. Che i concretisti appaiano dieci anni prima non lo reputo tanto importante; l'arte è un presente perpetuo, e credo che tutta l'arte sia sempre arte contemporanea come lo sono la Venere di Milo e lo squalo di Damien Hirst. Date le circostanze nella quali mi è toccato vivere, le lotte politiche e le speranze poi in gran parte profondamente frustrate dell'America latina, la maggior parte di quelle pratiche avanguardiste e neoavanguardiste, nonostante scaturissero da quello spirito libertario, mi è sembrata vuota, a volte pretenziosa e inintelligibile. La poesia concreta non è concreta perché se lo fosse non avrebbe esercizi di composizione sulla pagina, eccetto il caso in cui installassero le poesie sulle cime delle Ande. Una volta volevo dir questo a Haroldo De Campos, però sapevo che era una persona tanto generosa, umile e amabile, così non gli dissi nulla. Questo forse spiega perché la mia intenzione è quella

di marcare concretamente i territori e i paesaggi, non come si è detto per allargare i limiti della poesia, che potrebbe essere una conseguenza, quantunque credo che non si possa allargare la pagina più in là di quanto abbia scritto Shakespeare. Quella non è la mia intenzione, tranne quelle opere che menzioni che sono come la monumentalizzazione di un istante di pazzia; a pensarle ci vuole un secondo, ma per farle ci possono volere dieci o vent'anni o la stessa eternità, senza magari mai approdare a nulla. Ho scritto in cielo perché mi parve che fosse bello farlo.

*Canto a su amor desaparecido (1985) e INRI (2003) sono forse i tuoi libri più potenti, almeno i tuoi libri più diretti e politicamente impegnati. Uno scritto durante la dittatura, l'altro dopo la notizia che ammetteva che molti dei "desaparecidos" erano stati buttati giù dagli aerei, nel mare, dentro crateri di vulcani, nel deserto. Come vedi oggi in prospettiva quei libri? Rispondono ancora al tuo stato d'animo, o li vedi ora da una certa distanza emotiva?*

No, è come se li avessi scritti recentemente e ogni volta che li leggo a voce alta rivive in me la stessa emozione e la stessa angoscia, e quell'allegria inesplicabile di quando li stavo scrivendo. Mi chiedevi della mia relazione con la performance; la mia unica relazione è quando leggo in pubblico: se mi connetto con quello che sto leggendo, lettura e scrittura si fondono, e potrei confondermi mille volte, avere problemi di dizione, o cose del genere, però so che andrà bene. Ma se non riuscissi a connettermi con quella emozione inizierei a fingere quell'emozione o tenterei di attuarla rischiando di perdere tutto, e non importa tanto che io sia nel mondo della scrittura da oltre quarant'anni; il fracasso sarebbe totale, e non solo di quella presentazione ma di tutto quello che ho fatto, di quello che ho scritto, di tutto quello che ho provato, della mia vita intera, e realmente l'unica cosa che vorrei sarebbe morire. Tornando a quello che mi chiedevi, non credo che esista una poesia visiva, una poesia concreta, l'antipoesia, la poesia sonora, ma credo

che l'unica poesia che esiste è quella poesia che possa essere letta a voce alta o vista di fronte al mare.

*Parliamo ancora degli anni della dittatura, e della poesia (e dei poeti) del tempo: Nicanor Parra, Enrique Lihn, Jorge Teillier, José Ángel Cuevas, Diego Maquieira. Con quali di questi autori hai condiviso emozioni, una poetica, intenti simili? In breve, si può inquadrare la tua poesia all'interno di qualche corrente – o gruppo? – o ritieni piuttosto di essere stato un caso isolato, e di aver adottato uno stile unico?*

Nulla viene da nulla, e per alcuni di coloro che citi provo ammirazione e amicizia. La tradizione della poesia ispanoamericana e, in special modo, la poesia cilena è estremamente forte. Poeti come Pablo Neruda, il peruviano César Vallejo, Pablo de Rokha, Vicente Huidobro, Gabriela Mistral, sono figure enormi che si presero sulle spalle tutta la storia della lingua e dettero ai nostri paesi marcati dalla Conquista e dalla Evangelizzazione una modalità d'intendersi e di guardare a se stessi. Quindi, partecipo a quel fiume, e al tempo stesso mi sono dovuto rendere conto, in un momento in cui tutto era spianato dal tempo, che mi toccava vivere e magari contribuire alla continuità della grande poesia del mio paese. È qualcosa di solitario e, a un tempo, di collettivo, che però non potrebbe esistere senza la profonda corrente di quel fiume. Il cambio d'epoca è totale come lo è l'incertezza e il timore, e penso che questo produca ansia e talvolta una enorme nostalgia. La poesia è l'arte più fragile perché dipende dalle parole, e i significati di tutte le parole stanno agonizzando. L'unica arte che può relazionare su quella nostalgia è la poesia. Per questo motivo m'immagino l'irruzione di grandi, grandi poeti, di nuovi Whitman e Neruda, che ci possano mettere di fronte al compito smisurato di costruire una nuova speranza.

*Una recente opera alla quale hai lavorato per anni s'intitola Zurita. Nonostante l'apparente autoreferenzialità, quest'opera*

*seminale non trasuda narcisismo, tantomeno proclama autocompassione, ma sembra porsi al lettore come la tragica confessione di una umanità che può essere facilmente condivisa. Ma sto forse semplificando un'opera complessa... Vuoi dirci qualcosa di più su questo volume di oltre ottocento pagine?*

Zurita è un libro che mi ha impegnato per circa dieci anni, e reca questo nome perché parte dalla basilare constatazione della mia esistenza. Si dice, o lo dico io, non so, che la poesia è la speranza di ciò che non ha speranza. Non sono un buon critico di me stesso, però è l'antichissima aspirazione di unire la poesia con la vita, conoscendo la falla infinitamente stretta, e a volte senza fondo che le separa. Nulla è più simile alla vita della relazione di tale vita e, a volte, nulla è più differente a una vita della relazione di tale vita. In ogni caso, credo che se siamo capaci di arrivare al fondo di noi stessi senza alcuna autocompassione e senza falsa solidarietà, è possibile che stiamo toccando il fondo di tutta l'umanità. Come esseri umani non siamo tanto più di metafore diverse della stessa cosa.

*Qual è la tua relazione con il pudore? È giusto dover dire sempre tutto, o capita di arrivare a un punto davanti al quale ci si deve fermare?*

Credo che il pudore o il chiedersi fino a dove sia possibile arrivare non c'entrino, perché nella poesia, nell'arte in generale, la risposta è una sola: fino alla fine. Come artista non puoi cominciare a porti dei limiti. Ci saranno già gli altri a portarli e vedrai con che entusiasmo lo faranno. Nessuno scrive poesia solo; si scrive con la totalità della storia e se la scrittura di una poesia è un atto intimo, lo è solo perché non c'è niente di più collettivo dell'intimità. Lì si incrocia tutto: i sogni della notte precedente, ricordi, letture, discussioni, sconfitte, esili, speranze.

*Si ha la sensazione, davanti ai tuoi versi, di assistere a un continuo cortocircuito tra disperazione e resistenza: da una parte*

*ci sta l'irrimediabilmente perduto, dall'altra la presenza di un qualcosa che si ostina a vivere. Ritieni che l'azione del mettere la parola sulla carta possa divenire una forma di resistenza?*

È quello che ho cercato di fare con tutta la mia paura e il mio amore. Nel cuore della notte feroce del Cile ho immaginato libri interminabili che si cancellavano all'alba, ho scritto nella mia mente poesie allucinate dove il Pacifico galleggia sospeso sulle cime delle Ande e il deserto di Atacama si eleva come un uccello sull'orizzonte. Immaginare poesie scritte nel cielo o tracciate nel deserto è stato il mio modo intimo di resistere, di non impazzire, di non rassegnarmi. Ho sentito che di fronte al dolore e al danno bisognava rispondere con un'arte e una poesia che fossero più forti del dolore e del danno che ci stavano causando. Non si trattava di lanciare bordate di piccole poesie da combattimento, ma di qualcosa di assai più radente, più luminoso, più sordo e violento, e per questo dovetti imparare a parlare di nuovo, cominciare da ogni lettera, perché nessuno dei linguaggi che esistevano prima bastava a restituire l'enormità di quel che era successo e continuava a succedere. Sento che le macerie di quegli anni sono lì, in quei tentativi e che, dettati da un desiderio che ci sorpassa, le poesie non sono altro che i sogni che sogna la Terra, i sogni con cui cerca di lavarsi dalla sofferenza umana e che uno non può niente di fronte a questo, se non lasciare delle piccole impronte, dei minimi ritagli che forse sopravviveranno al risveglio.

*Leggi e lavori su Dante da una vita. Puoi sintetizzare il tuo rapporto con l'opera e la figura del grande fiorentino?*

Mia nonna, emigrante dall'Italia, che morì sconfitta dalla nostalgia di un paese che mai poté rivedere, mi leggeva pezzi della *Divina Commedia* molto prima che io potessi capirla. Ma siamo chiari, sono solo una bestiolina sentimentale sudamericana e non pretenderò di insegnare io agli italiani la *Divina Commedia*, per Dio, no, solo che per me è sempre stata il più grande, sublime e

lacerante poema della solitudine. Quel che mi commuove, che qualcuno si inventasse la più grande delle attraversate, niente meno che un'attraversata dell'Inferno, il Purgatorio e il Paradiso per ascoltare il suo amore dire le cose che in vita non gli disse mai e ascoltarle dire come se non fosse lui stesso a dirsele. Dante si innamorò di Beatrice. Di qualcuno con cui aveva solo incrociato degli sguardi. Quando lei muore, lui può sentire, in qualche parte di lui, l'amore che muore. Ogni essere umano sperimenta la cosa più vicina alla propria morte quando un essere da lui adorato muore. Questo incrocio di sguardi è la base della *Divina Commedia*; il resto è speculazione, è equivoco, è critica letteraria. Tutti dobbiamo qualcosa di simile al poema dantesco quando ci guardiamo l'un l'altro. Tutti attraversiamo l'Inferno e il Purgatorio quando l'altro muore. Tutti torniamo al Paradiso quando immaginiamo che quest'altro è tornato per parlare con noi, per dirci ciò che sempre abbiamo voluto sentire e che mai ci fu detto. Tutti conversiamo prima di addormentarci con esseri che abbiamo amato o che amiamo e in quelle conversazioni si eliminano le barriere della distanza o della morte, solo per questo possiamo finalmente addormentarci. Gli esseri perduti per sempre tornano di notte. Questo è ciò di cui parla il più grande poema mai scritto, ma perché fosse scritto, il suo amore dovette morire. Tuttavia, come in un sogno, possiamo ancora immaginarci un'opera infinitamente più cruciale, infinitamente più vasta, infinitamente più meravigliosa e disarmante della *Commedia*. Sta qui: *che il mio amore non muoia*.

*Qual è il tuo approccio alla traduzione poetica: tendi a essere fedele, a voler riprodurre tutti i tecnicismi dell'originale, o ti avvicini alla traduzione in maniera più libera e creativa?*

La terza rima! La terza rima! Non puoi fare il furbo con la terza rima.

*Ti esibisci a volte anche con l'aiuto di musicisti sui palchi di*

*mezzo mondo. Puoi sintetizzare questa creativa collaborazione che hai con la musica e i musicisti? Cosa cambia nelle tue performance?*

Sì, faccio spettacoli anche con un bel gruppo rock, González y los Asistentes, e leggo le mie poesie più oscure, e la cosa mi diverte.

*Hai vissuto a lungo in Italia; puoi provare a dirci quale aspetto del nostro paese ti affascina di più? Quale ti inorridisce?*

Amo Italia.

# Tra poesia e militanza

Per una biografia di Raúl Zurita

Alice Favaro

Tracciare in poche pagine la biografia di Raúl Zurita non è compito facile, soprattutto se si considera la vastità della sua opera e il legame indissolubile tra l'attività artistica e le vicende autobiografiche dell'autore, vissute per molti anni sotto una delle più feroci dittature del Novecento. La scrittura di Zurita, militante impegnato da sempre a difendere i diritti umani e a denunciare i crimini contro l'umanità, è un lamento che prende vita dal dolore, come sostiene in una delle sue interviste:

Dall'incontro con questi fantasmi nasce la mia scrittura. La scrittura è come la cenere che resuscita di un corpo bruciato. Per scrivere bisogna bruciarsi per intero, consumarsi finché non resti nemmeno un brandello dei muscoli, delle ossa, della carne. È un sacrificio assoluto e allo stesso tempo è la sospensione della morte. È qualcosa di concreto; quando si scrive si sospende la vita e perciò si sospende anche la morte. Scrivo perché è il mio esercizio privato di resurrezione (Fazzini-Gatto 2018: 9).

L'attività di scrittura accompagna Zurita fin dalla giovane età. Nato a Santiago de Chile il 10 gennaio 1950, il poeta è figlio di Raúl Zurita Inostroza e Ana Canessa Pessolo, genovese emigrata in Cile con i genitori a metà degli anni Trenta del secolo scorso. Nel 1952, alla morte del padre e del nonno paterno, Luis Canessa, Raúl e la sorella Ana María vengono cresciuti dalla madre con l'aiuto della nonna Josefina Pessolo, che si prende cura dei nipoti, durante il giorno, mentre la figlia lavora come segretaria. La costante presenza della figura della nonna durante l'infanzia sarà fondamentale nella sua creazione artistica, come afferma in numerose interviste:

Mia nonna era una persona estremamente nostalgica dell'Italia. Ha sempre considerato il paese in cui era emigrata una miseria. [...] E io credo che parlarci continuamente dell'Italia, a me e a mia sorella quando eravamo bambini, fosse il suo modo per sconfiggere la nostalgia. Parlava dei suoi musicisti, di Verdi, di Michelangelo, di Da Vinci, ma il più nominato era Dante. Ci raccontava delle storie e queste storie avevano sempre a che vedere con la *Divina Commedia*. [...] Quindi, per me, la *Divina Commedia* non è mai stata qualcosa di intellettuale ma piuttosto una cosa biografica, di vita, perché io amavo mia nonna. Non ho mai potuto liberarmi di questo libro e quando iniziai a scrivere, cominciai ad apparire la voce di mia nonna che mi raccontava le sue storie (Rodríguez 2015, trad. mia).

L'educazione scolastica che riceve Zurita si articola tra la scuola primaria, frequentata in un piccolo collegio inglese di cui non ha un buon ricordo, e il Liceo José Victorino Lastarria dove si diploma nel 1966. È proprio negli ultimi anni di liceo in cui inizia a scrivere i primi testi e a partecipare attivamente alle mobilitazioni studentesche. Nel 1967, dopo aver ottenuto una borsa di studio, viene ammesso alla facoltà di Ingegneria Civile all'Universidad Técnica Federico Santa María di Valparaíso.

Durante gli anni universitari prende parte agli scioperi studenteschi e all'occupazione dell'università, eventi che segnano l'inizio delle grandi mobilitazioni universitarie per la riforma alla fine degli anni Sessanta e che lo vedono coinvolto nel primo sciopero della fame della storia del Cile.

Nel 1968 il poeta inizia a far parte delle Juventudes Comunistas, e proprio in questo periodo la poesia diviene il suo centro d'interesse e l'espressione della vita quotidiana e delle vicende storiche vissute dal popolo cileno:

Nessuno scrive solo poesia, si scrive con la totalità della storia e se la scrittura di una poesia è un atto intimo, lo è solo perché non c'è niente di più collettivo dell'intimità. Lì si incrocia tutto: i sogni della notte precedente, ricordi, letture, discussioni, sconfitte, esili, speranze (Fazzini-Gatto 2018: 7).

La frequentazione del gruppo d'intellettuali di Viña del Mar sarà cruciale nella sua formazione letteraria e nella condivisione dei suoi interessi.

Nel 1969 scrive la sua prima poesia, "El sermón de la montaña", che verrà pubblicata nel 1970 nel numero unico della rivista *Quijada*, dell'Università Santa María, e che uscirà in formato libro nel 2012 presso la casa editrice Cuneta (Santiago). Il lungo poema viene considerato dalla critica come un testo premonitore della tragica storia futura del Cile sotto la dittatura di Pinochet, racchiudendo i grandi temi che caratterizzano l'opera più matura di Zurita.

Nel 1971, l'anno successivo all'elezione di Salvador Allende come presidente del Cile, si sposa con Miriam Martínez, sorella del poeta Juan Luis Martínez (1942-1993) con cui instaura un'intensa amicizia e una creativa complicità. Con l'artista visiva avrà tre figli: Sileba, Iván e Sebastián. Nel 1973 frequenta il laboratorio di letteratura tenuto da Enrique Lihn all'Università Católica de Santiago e scrive la serie di poesie "El amor de

Dios" che insieme a "Áreas Verdes" verranno antologizzate nel volume *Purgatorio*, pubblicato sei anni dopo.

La mattina del golpe militare dell'11 settembre 1973 accade un tragico evento che segna profondamente il poeta: al suo arrivo all'università, viene catturato e portato all'Estadio al Cuartel de la Infantería de Marina dove subisce percosse e torture. Insieme a migliaia di altri prigionieri viene caricato sulla nave cargo Maipo, della Compañía Sudamericana de Vapores, usata come prigione. Verrà liberato nei primi giorni di ottobre dello stesso anno, poco dopo la morte di Neruda di cui viene a sapere mentre è in carcere; la notizia lo rattrista enormemente in quanto lo considera il più grande poeta in lingua spagnola:

Niente di tutto quello che ho fatto potrebbe esser stato fatto senza l'opera di Neruda e di Parra [...]. Per quanto riguarda Neruda, credo che la sua opera sia fondamentale nella storia della lingua spagnola e della nostra cultura. Per me Neruda è il più grande poeta della storia della nostra lingua; se non avesse scritto il *Canto general*, io non avrei potuto fare nulla di ciò che ho fatto [...] (Madrazo 2000: 253, trad. mia).

La nascita del terzo figlio Sebastián, nel 1974, coincide con la separazione definitiva dalla moglie e il successivo ritorno a Santiago dove frequenta il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Escuela de Ingeniería dell'Universidad de Chile in cui prende lezioni da Enrique Lihn e Nicanor Parra. Qui conosce Diamela Eltit, che diventerà la sua compagna, e Ronald Kay con cui partecipa a "Tentativa Artaud", il primo evento artistico sotto la dittatura. L'anno successivo la rivista *Manuscritos* del Departamento de Estudios Humanísticos pubblica "Áreas Verdes" che suscita una straordinaria ricezione e approvazione da parte della critica.

La produzione letteraria di Zurita, che sostiene che l'arte più potente è proprio quella che si esprime politicamente (Solanes 2008: 110), è indissolubile dalle vicende storiche che stava vivendo

il paese e il periodo della dittatura marca fortemente l'attività artistica del poeta e il suo attivismo politico. L'episodio più tragico della sua vita accade nel maggio del 1975 in cui compie un atto estremo bruciandosi una guancia con un ferro rovente. Questa personale reazione a una breve detenzione e all'umiliazione subita da parte dei militari segna l'inizio della sua opera definitiva:

In quell'epoca, quando mi trovavo quasi al limite della mia capacità di resistenza, ebbi l'intuizione di ciò che poteva essere un'opera; che qualcosa stava iniziando proprio lì, in una situazione di massima disperazione e solitudine, ferocemente indifesa ed esposta; e che se volevo che prendesse vita, dovevo farlo in qualcosa che si traducesse in un barlume di felicità. [...] Eravamo sotto la più cruenta dittatura in Cile: tutto un universo e un modo di vedere le cose si era danneggiato. Quindi ho iniziato quest'opera con un atto abbastanza demenziale; bruciarmi la faccia in un bagno, da solo; non sapevo neanche quello che stavo facendo. Con tutta la sua ferocia, per me fu come l'urlo iniziale del bebé.

Un atto catartico...?

Un atto catartico. Lì iniziò qualcosa, iniziai a parlare, anche se si trattava di balbettii. Credo che emersi dalla follia, nel senso più reale del termine. Non cercai mai di stare in questa situazione e nemmeno la volli (Madrazo 2000: 250, trad. mia).

L'episodio fa maturare nel poeta una concezione dell'arte che passa attraverso il dolore, come egli stesso afferma:

La storia dell'arte è la storia ufficiale del dolore, di ciò che del dolore si può raccontare. Senza dolore non c'è arte. È la fessura attraverso la quale emerge l'inesprimibile, se non c'è ferita non c'è espressione (Solanes 2008: 102).

Da questo momento farà della sua vita un'opera d'arte, utilizzando tutti i supporti di cui dispone per comunicare, e realizzando una forma d'arte che deve esprimersi così come



Raúl Zurita  
con il padre  
Raúl Zurita  
Inostroza

l'artista la sente, senza la preoccupazione di essere compresa da tutti.

Questo gesto solitario e spontaneo dà vita alla creazione della sequenza *Purgatorio*, *Anteparáiso*, *La vida nueva* – il cui intertesto biblico (Benoît 2013) e il riferimento a Dante sono evidenti –, scritti in anni molto difficili e dolorosi in cui il poeta vive in un'estrema povertà. Saranno Enrique Lihn, con l'appoggio del poeta Eduardo Anguita e del critico Ignacio Valente, a proporre la pubblicazione di *Purgatorio* alla casa editrice dell'Universidad de Chile, mentre Zurita lavora come venditore alla Olivetti. Del volume, che si pubblicherà nel 1979, Zurita afferma:

[...] credo che *Purgatorio* sia l'impronta di questo, di un dolore che ti allontana dal mondo; [...]. Allo stesso tempo, quel libro che è il mio ieri, risulta essere una sorta di metafora della lotta



che milioni di esseri umani intraprendono per convertirsi davvero in esseri umani, e continuare a esserlo (Madrazo 2000: 250, trad. mia).

Nel 1978, alla nascita del quarto figlio, Felipe, il poeta fonda con Diamela Eltit, gli artisti visivi Lotty Rosenfeld e Juan Castillo, e il sociologo Fernando Balcells il “Colectivo de Acciones de Arte” (CADA), con lo scopo di realizzare interventi e performance di grande formato e di carattere politico, quale resistenza alla dittatura militare di Pinochet in spazi pubblici. Insieme al CADA, realizza l'intervento artistico “Para no morir de hambre en el arte” e, sempre in questo periodo, mette in scena delle azioni artistiche di protesta che suscitano grandi polemiche. Usando il corpo come mezzo di espressione, tenta infatti di autoaccecarsi con un ferro rovente e si brucia il volto versandosi dell'acido per denunciare le torture e le ingiustizie subite dagli oppositori del regime dittatoriale cileno, come egli stesso afferma: “[...] in queste azioni mi stavo identificando nel corpo ferito di un paese” (Solanes 2008: 106).

Nel 1980 inizia a scrivere “Las Utopías”, la prima serie del libro *Anteparáiso* e nel 1981 le poesie “Pastoral” e “La marcha de las cordilleras”. Realizza insieme al CADA l'azione “¡ Ay Sudamérica!” in cui vengono lanciati, da sei aerei che sorvolano la periferia di Santiago, quattrocentomila volantini, con un testo allusivo all'arte, alla libertà e alla vita.

Il 2 giugno del 1982 compie una delle sue performance più famose: tramite la scia disegnata da cinque aerei scrive nei cieli di New York, mediante delle lettere di fumo, quindici versi della poesia “La vida nueva”. Realizzata a quattromila metri di altezza, ogni frase ha un'estensione di circa otto chilometri. Di quella performance Zurita, in una intervista, afferma:

[...] quelle frasi che sfumavano nel cielo newyorkese dicevano: “Il mio Dio è fame”, “Il mio Dio è neve”, “Il mio Dio è

paradiso”, “Il mio Dio è cancro”, “Il mio Dio è no”; si tratta di aver compreso che ci sono certe cose che parlano attraverso gli uomini. E questi termini annessi alla parola Dio definiscono la situazione attuale dei popoli, dei paesi. Includendo qui una convinzione molto importante: che l'amore sopravvive alla stessa morte dell'amore (Madrazo 2000: 250-251, trad. mia).

E aggiunge qualche anno più tardi:

Vissi diciassette anni sotto la dittatura di Pinochet e immaginare che questi poemi occupavano il cielo, la terra, fu la mia intima forma di resistenza, di non rassegnarmi, di non morire. Mi parve che di fronte all'orrore bisognasse rispondere con una poesia che fosse infinitamente più vasta e più forte del dolore e del danno che ci stavano causando [...] Credo che i libri in cui sono registrate queste scritture rendano conto di questa frattura e di questo apprendimento. Scriverli fu la mia forma privata di resurrezione (Solanes 2008: 103, trad. mia).

Sempre nello stesso anno viene pubblicato *Anteparáiso* (Editores Asociados, Santiago), di cui ottiene la pubblicazione evitando la censura, grazie alla collaborazione dell'editore Mario Fonseca e presentando al Ministero dell'Interno un altro libro con lo stesso titolo ma con un diverso contenuto. Allo sfociare delle prime proteste di massa contro la dittatura, nel 1983, insieme al CADA, il poeta convoca l'azione “NO +” in cui si invitano gli artisti a scrivere clandestinamente, per le vie della città cilene, un “NO +” accanto a disegni di caschi, stivali e pistole. Nello stesso periodo scrive la poesia “El paraíso está vacío”.

Nel frattempo la sua opera inizia ad avere un'ampia diffusione e circolazione mediante le traduzioni in inglese. Jack Schmitt, traduttore nordamericano di *Canto general* di Pablo Neruda, traduce *Anteparáiso*, parallelamente Jeremy Jacobson traduce *Purgatorio* e Steve White la poesia “Áreas Verdes” che includerà in *Poets of Chile: A Bilingual Anthology. 1965-1985*.

La vincita della borsa di studio Guggenheim, nel 1984, permette al poeta di tenere una serie di lezioni nelle più prestigiose università degli Stati Uniti, insieme al suo traduttore Jack Schmitt. In questo periodo scrive *Canto a su amor desaparecido* e viene pubblicato *El paraíso está vacío* (Editores Asociados). La pubblicazione di *Canto a su amor desaparecido*, nel 1985 per Editorial Universitaria, rappresenta un gesto di grande audacia in quanto la poesia riprende la tragedia dei detenuti *desaparecidos*, causando un forte impatto sui lettori. Un verso di questa poesia apre il Memorial de Detenidos Desaparecidos y Fusilados del Cementerio General de Santiago e Zurita partecipa attivamente alla lotta democratica contro la dittatura leggendo alcuni versi della poesia durante le molteplici azioni di protesta e manifestazioni della resistenza in tutto il paese.

Nel maggio del 1985, il poeta realizza un secondo tour negli Stati Uniti dove tiene letture e conferenze nelle università di Harvard, Columbia, Berkeley, Stanford e l'università della California a Long Beach, dove sarà *visiting professor*. L'anno successivo, appare negli Stati Uniti la traduzione in inglese di *Anteparáiso*, pubblicato dalla University of California Press, e la prima traduzione di *Purgatorio* in inglese presso Latin American Literary Review Press. Comincia anche un tour di letture in Francia, Svezia, e Unione Sovietica, dove la rivista *Innostronaia Literatura* pubblica le traduzioni in russo di *Anteparáiso* realizzate dal poeta Evgenij Evtušenko.

Nel 1986, conosce Amparo Mardones che sarà la sua compagna per quindici anni e parallelamente inizia a scrivere *La vida nueva* e una serie di poesie che ripercorrono da nord a sud i paesaggi cileni, racchiuse in *El amor de Chile*, pubblicato da Montt & Palumbo (Santiago, 1987) con le fotografie di Renato Srepeš. Sempre nel 1986 è membro della giuria al premio di poesia di Casa de las Américas (Cuba). Nel 1987 partecipa alla mostra "Chile vive en Madrid", nell'entroterra del Cile, sulla cultura della resistenza.



Raúl Zurita e la sorella Ana María



Raúl Zurita con Ana María e la nonna Josefina Pessolo

Nel 1988 ottiene la borsa di studio della Fundación Andes grazie alla quale riesce a trasferirsi a Coyhaique, nel sud del paese; qui osserva i paesaggi che fanno da sfondo a *La vida nueva*. Nello stesso anno riceve il Premio Pablo Neruda de Poesía Joven, conferito dalla Fundación Neruda. Nel 1989 termina la seconda parte de *La vida nueva* e si trasferisce a Temuco dove trascorre un periodo come *visiting professor* all'Universidad de la Frontera ed entra in contatto con i poeti mapuche con cui instaura una forte relazione. Organizza la pubblicazione del primo libro di poesia bilingue mapudungún-spagnolo del giovane poeta Leonel Lienlaf. L'elezione di Patricio Aylwin come Presidente del Cile nel 1990 coincide con la nomina di Zurita come addetto culturale dell'Ambasciata del Cile a Roma, città in cui vivrà fino al 1995.

Nel 1992 realizza letture al Festival Internacional de Poesía di Medellín e nel Memorial de América Latina di San Paolo in Brasile. L'anno seguente finisce la terza parte de *La vida nueva* e traccia con una ruspa la frase "Ni pena ni miedo" nel deserto di Atacama. La frase, che ha un'estensione totale di 3140 metri, per le sue dimensioni si può vedere solo dall'alto.

Nel periodo che trascorre in Italia il poeta realizza numerose letture nelle università italiane, e la casa editrice Le Parole Gelate pubblica *Canto dei fiumi che si amano*, una selezione di poesie de *La vida nueva*, tradotta in italiano da Ignazio Delogu. Intanto anche la casa editrice tedesca Da Verlag Das Andere pubblica *Anteparáiso*, tradotto da Willy Zurbrugen. Nel 1994 l'Editorial Universitaria pubblica *La vida nueva* e Zurita riceve il Premio Pericle d'Oro in Calabria.

Alla fine del periodo come addetto culturale in Italia, nel 1995, torna in Cile e ottiene il Premio Municipal de Literatura per *La vida nueva*. Negli anni successivi compie numerosi viaggi in Giappone e in Cina dove tiene letture e conferenze all'Università di Tokyo, Kyoto e Beijing. Nel 1999 viaggia in Cile partecipando alla campagna del candidato socialista alla presidenza Ricardo

Lagos e pubblica il racconto autobiografico *El día más blanco*. Nel 2000, vengono pubblicati *Poemas militantes* come omaggio al trionfo presidenziale di Ricardo Lagos (editorial Dolmen) e il libro di saggi *Sobre el amor, el sufrimiento y el nuevo milenio*, pubblicato dalla casa editrice Andrés Bello. Riceve, nello stesso anno, il Premio Nacional de Literatura de Chile.

Nel 2001, anno in cui si separa da Amparo Mardones, la casa editrice Yunan pubblica *Anteparáiso*, tradotto in cinese da Zhao Deming. L'anno seguente conosce Paulina Wendt, attuale compagna, con cui si sposerà nel 2010 e vive per un periodo a Berlino, grazie a una residenza artistica ottenuta dal DAAD. Nel 2003 il Fondo de Cultura Económica pubblica *INRI* che tre anni dopo riceverà il Premio José Lezama Lima di Casa de Las Américas di Cuba. Nel 2004 la casa editrice messicana Aldus, insieme all'Instituto Coahuilense de Cultura, pubblicano *Mi mejilla es el cielo estrellado*, un'antologia della sua opera realizzata da Jacobo Sefamí e Alejandro Tarrab. Nello stesso anno compie dei viaggi in India, dove inaugura la FERIA Internazionale del Libro di Calcutta, e tiene conferenze e letture nelle università di Nuova Delhi, Calcutta e Benares. Sarà proprio il Centro Ibérico dell'Università di Nuova Delhi a pubblicare una selezione di sue poesie tradotte in bengalese da Aparajit Chattopadaya.

Nel 2006 la casa editrice messicana Libros del Umbral pubblica il libro di saggi *Los poemas muertos* e a Chicago la casa editrice Arrow as Arrow pubblica *Sueños para Kurosawa (Dreams for Kurosawa)* tradotto in inglese da Anna Deeny. Contemporaneamente, in Italia Raffaelli Editore pubblica *Purgatorio* con la traduzione di Claudio Cinti, mentre in Cile la casa editrice Tácitas pubblica *Los países muertos*, il primo di una serie di cinque libri inediti.

Nel 2009 Action Book Press pubblica *Canto a su amor desaparecido (Song for his Disappeared Love)*, tradotto in inglese da Daniel Borzutzky. Nel 2010 inaugura il Festival di Poesia di

Berlino e tiene conferenze e letture negli Stati Uniti, ad Harvard, all'Università di Notre-Dame e alla Tufts University.

Nel 2011 pubblica per l'Editorial Universidad Diego Portales *Zurita*, un'opera di quasi ottocento pagine di cui afferma:

Si chiama *Zurita* non perché io creda che la mia vita abbia qualcosa di speciale, bensì perché credo che se potessimo arrivare in fondo alla nostra esperienza, questa esperienza non sarebbe altro che quella dell'intera umanità (Solanes 2008: 113, trad. mia).

Viene invitato a leggere e a tenere conferenze all'Università di Georgetown e all'Association of Writers & Writings Programs (AWP) celebrato a Washington.

Viene successivamente pubblicato *Zurita x 60* (Mago Editores, Santiago) che raccoglie una serie di studi e saggi sulla sua opera. Nel 2012 invece, si pubblicano le edizioni spagnole e messicane di Zurita, volume presentato al Museo Reina Sofia e all'Universidad Complutense di Madrid. Zurita legge al Dodge Poetry Festival di Filadelfia e nel GAM di Santiago de Chile Gustavo Mesa mette in scena l'*Hamlet* tradotto dal poeta qualche anno prima. Comincia a tradurre la *Divina Commedia* e, negli Stati Uniti, House Press pubblica *Sueños para Kurosawa* (*Dreams for Kurosawa*) tradotto da Anna Deeny. In Germania Trafo Verlag pubblica *Las ciudades del agua* (*Die Wasserstädte*) tradotto da Liliana Bizama e Stephanie Fleischmann. Partecipa quindi a un seminario sulla sua opera nell'Università Johannes Gutenberg di Maguncia e nel 2013 realizza letture a Madrid, Valencia, Barcellona e partecipa a seminari sulla sua opera all'Università di Alicante e all'Università del Litoral Côte de Opalle (Boulogne sur Mer, Francia). È invitato a tenere la lettura inaugurale durante i festival di letteratura di Buenos Aires, Bogotá, Montevideo e all'International Poetry Nights di Hong Kong.

Nel 2014 viene pubblicato *Poemas militantes* in inglese, con



La prima comunione di Raúl Zurita



Raúl Zurita  
e la madre  
Ana Canessa  
Pessolo

traduzione di Mariela Griffor (Orange Monkey Publishing) e *Con quien moriré* presso la casa editrice guatemalteca Catafixia. Il 2 marzo 2015 si inaugura nel Museo dell'Universidad de Alicante, la mostra "Escritura material", diretta da Ramón Casillo in cui si mostrano la scrittura celeste, nel cielo di New York, e terrestre, nel deserto di Atacama, e i nuovi progetti di Zurita nelle scogliere settentrionali cilene. Il 2 e il 3 marzo si realizza, presso l'Universidad de Alicante, il Congresso Internazionale "Alegoría de la desolación y la esperanza: Raúl Zurita y la poesía latinoamericana actual", dove il 5 marzo viene proclamato Dottore Honoris Causa. Sempre nello stesso mese otto poeti, insieme a Zurita, realizzano quattro spettacoli in diversi luoghi della città di Alicante come omaggio al poeta stesso. Il 6 novembre dello stesso anno Zurita è nominato Dottore Honoris Causa presso l'Universidad Federico Santa María de Valparaíso (Cile) in cui aveva compiuto i suoi studi di ingegneria; in dicembre partecipa come artista principale alla Biennale di Kochi, in India.

Nel mese di aprile del 2018 è ospite all'Università Ca' Foscari di Venezia dove riceve il Premio Alberto Dubito International alla carriera, rivolto a personalità del mondo artistico che si siano distinte per l'attenzione alla correlazione tra testo e linguaggi musicali. In occasione del conferimento del Premio viene pubblicato *Deserti d'amore* (a cura di Marco Fazzini e Sebastiano Gatto) in formato libro + cd, con le musiche di González y los Asistentes e i Poetry Comix di Massimo Giacon. Nello stesso anno Zurita legge le sue poesie al festival Poetry Vicenza e al festival di poesia di Genova. Quindi, in svariati altri festival di poesia, non ultimo il Festival di Rotterdam, nel maggio del 2019, dove godrà di una *standing ovation* dal folto pubblico accorso per la giornata finale.

Combattente antifascista, e da sempre impegnato politicamente, Zurita lotta da quasi vent'anni contro il Parkinson. Un male, afferma lo stesso poeta, che potrebbe dipendere dalle percosse ricevute durante il periodo di detenzione (García 2019) ma che egli affronta con lo stesso eroismo, lo stesso coraggio e la

stessa dignità con cui ha sempre fronteggiato le battaglie di una vita. La poesia che scaturisce con urgenza dalla sua voce è una poesia diretta, che prende vita dal dolore e dall'oscurità, nella quale però il poeta non riflette mai su se stesso in modo patetico, o commiserandosi, ma proponendosi, immancabilmente, nella sua condizione di uomo semplice e onesto.

## Bibliografia

- Fazzini, Marco e Gatto, Sebastiano. 2018. "Un esercizio privato di resurrezione. Un'intervista con Raúl Zurita". In Zurita, Raúl; González y los Asistentes; Giacon, Massimo. *Desiertos de amor/ Deserti d'amore*. A cura di M. Fazzini e S. Gatto. Roma: Squilibri (7-12).
- García, Javier. 2019. "Raúl Zurita: días de prisión y párkinson". *Culto*, 21.09.2019. URL <https://culto.latercera.com/2019/09/21/raul-zurita-prision-parkinson/> (2020-01-02).
- Madrazo, Jorge Ariel. 2000. "Del Purgatorio a *La vida nueva*. Diálogo con Raúl Zurita". *Aerea*, 3 (249-253).
- Premio Alberto Dubito di Poesia con Musica URL <http://premiodubito.it/-2018-19-.html> (2019-12-27).
- Rodríguez M., Juan. 2015. "Raúl Zurita: "Dante es la gran alegoría de la muerte de la poesía". *El Mercurio. Artes y Letras*, 20.09.2015. URL <http://www.economiaynegocios.cl/noticias/noticias.asp?id=184690> (2019-12-28).
- Santini, Benoît. 2013. "La réécriture d'événements de l'Ancien et du Nouveau Testament dans les poèmes 'Allá lejos' (*Anteparáiso*, 1982) du Chilien Raúl Zurita". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. URL <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc6m502> (2019-12.12).
- Solanes, Ana. 2008. "Raúl Zurita: 'Escribir es suspender la vida'". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 702 (99-117).
- Wendt, Paulina. "Cronología de Raúl Zurita". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. URL [http://www.cervantesvirtual.com/portales/raul\\_zurita/autor\\_cronologia/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/raul_zurita/autor_cronologia/) (2019-11-30).



## Scritti sull'opera di Raúl Zurita



Raúl Zurita (foto di Miguel\_Sayago)

# Il Purgatorio in terra di Raúl Zurita

*Antonio Arévalo*

La dittatura di Augusto Pinochet operò in Cile una cesura drammatica nell'evoluzione dell'arte e della cultura. La repressione, il controllo sulle istituzioni culturali e sull'istruzione, la scomparsa o l'esilio d'intellettuali furono alcuni dei fattori che interruppero violentemente i percorsi della cultura rappresentando il detonatore per nuovi processi artistici.

Questo periodo storico riguardò l'affermarsi in Cile di poetiche postmoderne e neoavanguardiste, segnando l'arte che iniziò durante il regime militare. Si differenziò per le sue trasgressioni concettuali, le fratture nel linguaggio e l'esplorazione di nuove forme e generi (la performance, gli interventi urbani, la fotografia, il cinema, il video ecc.), puntando al contempo a rinnovare il lessico artistico e culturale e a estendere i supporti tecnici dell'arte al corpo vivo e alla città. Respinse la censura imposta al linguaggio parlato e scritto, e la città come un paesaggio le cui abitudini percettive e comunicative si ritrovarono fugacemente

alterate da un vibrante gesto di disobbedienza all'inquadramento militarista che cercava di omologare il quotidiano.

In questo contesto, nel 1979, emerse il lavoro del Colectivo de Acciones de Arte (CADA), che ideava strategie per prendersi gioco della censura degli apparati repressivi, e fare arte. Realizzò il primo lavoro, *Para no morir de hambre en el arte*, seguendo un orientamento artistico che ridefinì, nel contesto della dittatura, il duplice anelito avanguardista della fusione arte/vita e arte/politica. Per il gruppo CADA, così come l'arte esce dai binari dello specifico istituzionale per dissolversi nel suo ambito, l'immagine dell'autore doveva perdere i tratti individuali fino a sciogliersi, moltiplicata, nell'anonimato: "ogni uomo che lavora per l'ampliamento, anche se mentale, è un artista", annunciava il pamphlet che sei piccoli velivoli fecero cadere sulla città di Santiago durante l'azione "Ay Sudamérica!" (1981), riprendendo il concetto del tedesco Wolf Vostell, che definisce l'artista "operaio dell'esperienza" e l'arte come "vita modificata".

Zurita, che era un militante comunista, venne arrestato e torturato subito dopo il Golpe dalla Marina militare. Quindi, trasportato prima allo stadio nella caserma del Corpo dei Marines, dove fu picchiato e torturato, e poi, insieme a migliaia di altri prigionieri, nelle cantine della nave mercantile Maipo, della Compañía Sudamericana de Vapores.

Considerato uno dei più radicali di questo gruppo, Zurita eseguì varie azioni usando il corpo come mezzo d'espressione, per esempio gettandosi ammoniaca negli occhi, o bruciandosi la guancia con un ferro caldo. Zurita fu anche protagonista di una performance masturbatoria nei confronti di un dipinto di Juan Davila.

In questo contesto, venne pubblicato il suo libro *Purgatorio*, producendo un vero terremoto nel panorama cileno, non soltanto letterario. Nelle parole di Carmen Leonor Ferro: "*Purgatorio* è la creazione di un'insolita preghiera recitata con gli occhi chiusi,

che non ha timore di inserire nelle sue allucinazioni immagini generate dalla paura o trascinate dalla crudeltà e dall'assurdo, o da una follia che può farsi linguaggio attraverso la vastità e il potere suggestivo di alcuni deserti latinoamericani".

Da lì in poi la poesia cilena prese un altro cammino. L'epicentro Zurita si presenta davanti a noi con tutte le sue fratture, le sue ferite, per ricucire e ridare alla storia la possibilità che potesse esserci "un'altra storia": una mutilazione volontaria, una rassegnazione, una donazione, e una dolorosa identificazione collettiva.

Da questo momento vennero effettuate varie attività volte a integrare e a estendere la scrittura in modo critico e creativo, secondo diverse concezioni d'arte e vita. Nel 1982 il suo lavoro creativo assunse una nuova evoluzione con *La vida nueva*, poema scritto nei cieli di New York, grazie a una pattuglia di aerei che riuscirono a scrivere con il fumo. Questa creazione si compose di otto frasi in spagnolo di quindici miglia di lunghezza. Un'altra performance poetica fu quella, nel 1993, di disegnare nel deserto del Cile il versetto "Ni pena ni miedo" (Né dolore né paura), in modo che lo si potesse leggere dal cielo. Queste azioni furono decisive per superare il tradizionale concetto di letteratura, iniziare una nuova stagione, avvicinando Zurita all'arte totale.



# Zurita: sugli amati scomparsi

Anna Deeny Morales

Non farmi sedere su una sedia mentre Ettore giace ancora... tra i bivacchi; piuttosto, con rapidità datelo indietro, perché i miei occhi lo possano rimirare...

Omero, *Iliade*

Per anni, i paesaggi silenziosi del Cile – con quei vulcani e quelle montagne, il deserto e l’oceano, i laghi e i fiumi – furono i soli a ricevere quei resti. La loro fu la sola misericordia che accolse quei corpi distrutti dall’ordine aberrante che non riuscì nemmeno a compiere il suo gesto arcaico e ancestrale ancorato a ciò che è profondamente umano: restituire alle famiglie i cadaveri dei loro parenti caduti.

Raúl Zurita, “Da memoria e sogno”

Raúl Zurita parla spesso dell’ultimo libro dell’*Iliade*, nel quale Priamo, il re troiano, si avventura disperato nel campo nemico degli Achei per vedere e recuperare il cadavere del figlio Ettore.

Priamo alla fine riesce a recuperare il figlio, le cui numerose ferite conseguenti la dissacrazione e il decadimento sono cancellate grazie all’intervento divino di Apollo. Il finale dell’*Iliade* dipinge le imponenti onoranze funebri di Ettore, in quanto gli Achei hanno garantito ai Troiani dodici giorni di tregua così che potessero propriamente portare il lutto per il loro congiunto prima della definitiva distruzione della loro città. Questa storia riflette l’idea che Zurita, e molti altri, hanno sui madornali abusi del regime militare del Generale Augusto Pinochet, in modo specifico la dissacrazione e la “scomparsa” di migliaia di individui le cui spoglie non furono mai restituite ai loro amati. Con l’aiuto della CIA e delle forze militari americane, Pinochet rovesciò il governo, democraticamente eletto e guidato da Salvador Allende, durante il colpo di stato multifronte perpetrato l’11 settembre del 1973 (si veda Kornbluh 2003). La piattaforma socialista di Allende includeva un programma per la sanità nazionale; la distribuzione di latte ai neonati, ai bambini e alle donne incinte; una riforma del sistema educativo e agrario; la nazionalizzazione delle banche del paese e dell’industria del rame. Durante quel colpo di stato, e per tutti i diciassette anni di dittatura, chiunque fosse sospettato di opporsi all’imposizione del capitalismo del nuovo stato fascista o ai suoi conseguenti valori rischiava l’arresto, la prigionia, la tortura, e la scomparsa (si veda il Rettig Report del 1991). Zurita, che al tempo era uno studente universitario nella facoltà di ingegneria, fu tra quelli che, a Valparaíso, furono radunati all’alba dell’11 settembre 1973. Fu detenuto per parecchi mesi assieme a centinaia di altri prigionieri nella stiva di una nave chiamata Maipo, attraccata presso il porto della città.

Il rapporto della Commissione nazionale cilena per la verità e la riconciliazione, del 1991, anche conosciuta come Rapporto Rettig, identificò nella scomparsa dei corpi la prima di una lunga lista di abusi commessi dal governo di Pinochet.<sup>1</sup> Attraverso i

<sup>1</sup> Il Rettig Report fu pubblicato sotto il governo del Presidente Patricio

cosiddetti “voli della morte”, i soldati spingevano i prigionieri sopra i “silenziosi paesaggi cileni”, sul Pacifico, sui fiumi, sulle Ande, o semplicemente dentro tombe di massa non mappate all’interno del deserto di Atacama. Secondo quel rapporto, lo stato fallì nella sua “responsabilità morale” quando venne chiamato a restituire, ai loro cari, coloro che erano scomparsi, o giustiziati, o torturati a morte. Ma, per Zurita, tale “responsabilità morale” va oltre l’ambito di una società civile. La restituzione del corpo di Ettore riflette “un gesto arcaico e ancestrale ancorato in ciò che è profondamente umano”. Vale a dire: essere umani significa propriamente portare il lutto dei nostri amati deceduti, e questo richiede semplicemente che questi siano in ravvicinata prossimità, così che possano essere giudicati.

Ma cosa ha a che fare con tutte queste cose il linguaggio e la forma poetica? Come potrebbero le sillabe, le vocali, le lettere, il ritmo, la sintassi o la grammatica assumere l’argomento di corpi perduti? E, ancor di più, come un tale impegno recuperarebbe un qualche senso di cosa significhi essere umani? Queste domande motivano l’opera di una vita di Zurita, e credo che lui si rivolga a queste, sviluppando poesia come una forma di osservazione o di fronteggiamento dei caduti della storia. Tale osservazione, come nel caso di Priamo, implica l’amore per la disperazione, la necessità di una chiusura fisica, e un anelito dell’unità quale costituente della stessa umanità. Considererò, in questo scritto, tutti questi elementi fondanti della poesia di Zurita, procedendo dagli anni Settanta fino al presente.

*Purgatorio* (1979), il primo volume di poesie di Zurita, rappresenta lo sfacelo culturale, fisico ed emotivo dal quale attinge

Aylwin. Dichiarò: “Il decreto definisce che quelle ‘violazioni massimamente serie’ sono le situazioni che riguardano quelle persone che sono scomparse dopo l’arresto, uccise o torturate fino alla morte, situazioni in cui la responsabilità morale dello stato è compromessa dagli atti dei suoi agenti o delle persone al suo servizio, includendo anche i rapimenti e gli attentati alla vita di persone impegnate come individui per ragioni politiche” (Rettig Report 1991: 42).

per cercare nuove combinazioni di linguaggio e nuove forme che possano parlare della ferocia del colpo di stato cileno. In quest’opera inaugurale, che poi rappresenterà una trilogia assieme ad *Anteparaiso* (1984) e a *La vida nueva* (1994), il poeta raduna un archivio di distinti campi rappresentativi come, per esempio, la foto di una carta d’identità governativa, un elettroencefalogramma, un rapporto psichiatrico, matematica e geometria, la Bibbia cristiana, il buddismo, e la *Divina Commedia* di Dante Alighieri. In verità, il capolavoro di Dante è strutturalmente fondamentale sia per l’opera di Zurita sia per il suo senso del linguaggio, parentela e amore. Josefina Pessolo, o “Veli”, la nonna di Zurita, gli recitava il poema quando era bambino, e tutti quei temi legati alla redenzione, al passaggio spirituale, alla sofferenza umana quando siano al cospetto del corso divino attraverso il lavoro di una vita. Al centro del suo libro *Purgatorio*, la voce poetica attraversa il deserto cileno di Atacama, la regione più arida sulla terra, grazie a una prima persona fluttuante, convergente e in continua espansione; è, a un tempo, pazza e lucida, sgualdrina e santa, franta e illuminata. Nel testo “Il deserto d’Atacama VII”, il lettore è invogliato a partecipare a questa voce plurale e a testimoniare il disastro della “nostra solitudine” nel deserto:

Rimiriamo allora il Deserto d’Atacama

i. Rimiriamo la nostra solitudine nel deserto

ii. Così che desolato di fronte a queste forme il paesaggio diviene una croce estesa sopra al Cile e la solitudine della mia forma veda quindi la redenzione delle altre forme: la mia Redenzione nel Deserto

iii. Quindi chi parlerebbe di redenzione della mia forma

iv. Chi direbbe della solitudine del deserto

Così che la mia forma inizia a toccare la tua forma e la tua forma quell'altra forma come quella finché tutto il Cile non è nient'altro che una forma con braccia aperte: una lunga forma incoronata di spine

v. Quindi la Croce non sarà altro che braccia aperte della mia forma

vi. Saremo quindi la Corona di Spine nel Deserto

vii. Quindi una forma inchiodata a una forma come una Croce estesa sul Cile che avremo per sempre visto il Finale Respiro Solitario del Deserto d'Atacama

Sopra questa vasta croce, incoronata di spine, Zurita libera Cristo dalla sua narrativa, cioè, il sacrificio politico e religioso che suo padre ha richiesto da lui. “Così che la mia forma inizia a toccare la tua forma e la tua forma quell'altra forma” immagina un riconoscimento condiviso di una sofferenza sia individuale sia collettiva. La convergenza si piega alla redenzione di contro al sacrificio individuale, il che si piega a una solitudine insopportabile. Qui Zurita inizia anche a sciogliere la figura di Cristo dal suo linguaggio religioso e dalle immagini della cristianità in cui lui, noi, e la lingua spagnola siamo radicati. Il vuoto rilasciato da questa liberazione viene rimpiazzato dall'immagine delle forme umane che si toccano l'un l'altra in maniera interminabile.

Come feci notare nella traduzione del *Purgatorio*, datata 2009, “form” (forma) nella poesia sovramenzionata rappresenta la parola *facha*, in uso presso gli ispanofoni cileni; questa contiene una vasta area di possibilità interpretative. *Facha* in primo luogo si riferisce all’“aspetto” individuale, all’“aura”, all’“immagine”, o all’“aspetto”. Ho evitato queste ultime parole perché in inglese richiamano l'industria della moda e il marketing. *Facha* può anche riferirsi all'arroganza o all'alterigia, incitando un cileno a profferire in modo critico: “Però! Che faccia!”. In inglese, frasi

del tipo “Che maniere rozze!”, oppure “Come si permette!” dimostrano sentimenti simili. Ho scelto di usare “form” (forma), dal latino *forma* o “formare” per sottolineare sia l'aspetto fisico o l'aura del corpo di un individuo sia la collazione dei registri, dei testi, degli oggetti e dei campi rappresentativi trovati all'interno di *Purgatorio*. Per di più, attraverso l'assonanza, “form” (forma) veicola uno scopo analogico quando si tira dietro altri termini inglesi come: “[c]rown” (corona), “[t]horn” (spina), “[c]ross” (croce), “arms” (braccia) e “forever” (per sempre). Nondimeno, “form” (forma) non riflette direttamente le importanti implicazioni etimologiche di *facha*. *Facha* viene dall'italiano *faccia* e dal latino *facia*, che fa derivare lo spagnolo *faz* e l'inglese *face*. Così, da una parte, le origini della parola riflettono l'enfasi che Zurita pone sul proprio volto attraverso tutta l'opera, iniziando proprio con *Purgatorio*, il cui frontespizio mostra la sua guancia cicatrizzata dopo una ferita autoinflitta. Dall'altra parte, lo spagnolo cileno *facha* estende le proprietà del volto per includere quei gesti particolari e quegli attributi dell'intero corpo di un individuo. Zurita ci sollecita a venire faccia a faccia – ma anche corpo a corpo – con la sua ferita, e con quella inflitta l'uno all'altro. Converghiamo sull'autore *quale testo* ma converghiamo anche l'un l'altro per divenire una “croce estesa sul Cile”.

Eppure, al centro della poesia ciò che rende possibile questa intersezione di *fachas*, volti, corpi, e forme è la prossimità e il *tocar* (toccare). Susan Stewart ha suggerito che la poesia stessa è una forma costruita “volto contro volto”, tale che “faccia scaturire un desiderio di toccare, una compulsione a essere in prossimità del materiale dell'opera d'arte persino quando questa dichiara che il ricevente orbita tra l'assorbimento e la ritirata” (Stewart 2002: 161).<sup>2</sup> In modo simile Francine Masiello nota che “la poesia... offre uno spazio tattile e concreto. Dalla

<sup>2</sup> Qui Stewart attinge dall'idea di Harry Berger della “navetta della percezione” che lui ha sviluppato nel suo “The System of Early Modern Painting” (*Representations* 62, Spring 1998: 43).

superficie della poesia – la sua collocazione sulla pagina bianca, la costruzione delle strofe, il disordine di un suono strano che affascina l’udito e il tatto in maniera simultanea – sosteniamo la tattilità della poesia; il suo materiale ci viene come offerto” (Masiello 2013: 55). Stewart e Masiello ci aiutano a pensare alla poesia come a un genere che incita il tocco sia attraverso la sua forma sulla pagina sia attraverso le tecniche linguistiche che, affascinando l’orecchio, affascinano l’intero corpo.

In maniera simile, Emmanuel Lévinas estende le qualità del volto umano a tutto il corpo assieme alla parlata, al discorso, e all’opera d’arte nel tentativo di capire come il volto possa precludere la possibilità della violenza. Inizia con l’identificare l’irriducibilità particolare del volto, spiegando che “completamente nudo... [il volto] significa se stesso” (Lévinas 1996: 10). I contorni unici, i gesti, e le linee di ciascun volto esprimono, volenti o nolenti, la molteplicità della sua presenza (Ibidem). Questa presenza è sia contemporanea sia infinita in quanto profila la straordinaria complessità, le emozioni, i desideri, le paure, e le contraddizioni del suo stesso corpo come anche tutto il materiale genetico ed esperienziale dei corpi che lo hanno preceduto. In tal modo, nella poesia di Zurita, l’incrocio di *fachas* congiunge il particolare e il presente con il comunitario, il multiplo, l’infinito.

Precisamente perché un volto “significa se stesso”, Lévinas ha creduto che sfidi la sua stessa distruzione. La violenza contro un’altra persona implica sia una forza brutta sia un imposto differimento della significazione. Se ti dico, per esempio: “la tua importanza sta da qualche altra parte, nel tuo valore come capitale umano”, nego che il tuo significato stia semplicemente nella tua presenza. Nel contesto cileno, la riduzione a capitale di ciò che è umano viene rappresentato dall’imposizione aggressiva, sul popolo cileno, di strategie senza precedenti del libero mercato.<sup>3</sup> Lévinas quindi allarga l’irriducibilità del volto

<sup>3</sup> In un articolo che gli costò la vita, Orlando Letelier fu uno dei primi a

e l’implicito potenziale sovversivo per includere l’opera d’arte: “Possono le cose assumere un volto?”, chiede; “L’arte non è per caso un’attività che presta i volti alle cose?”.

In modo simile, Zurita crede nell’unità di vita e arte. Nei tardi anni Settanta fondò il Colectivo de Acciones de Arte (CADA) assieme alla scrittrice Diamela Eltit, al sociologo Fernando Barcells e agli artisti visuali Lotty Rosenfeld e Juan Castillo. CADA operò delle performance come azioni artistiche e proteste in luoghi pubblici – incluso il cielo – che incitarono gli individui a fondere arte e attivismo politico.<sup>4</sup> Ciò a cui Zurita iniziò a lavorare fu l’idea che la vita di un individuo è essa stessa un’opera d’arte, e l’opera d’arte il volto umano e il corpo in forma, la *facha*. Così, Zurita suggerirebbe che l’accorparsi di queste svariate *fachas*, come volti e come corpi, come poesia e come arte, ha la capacità di sfidare l’intera gamma della ferocia economica e militare dello stato. Tale possibilità politica ed etica è alla fine basata sulla fascinazione estetica del toccare. Toccare è l’inizio e la fine della chiusura; della poesia; del discorso, come suggerisce Lévinas; e arte esso stesso. Insomma, toccare è l’inizio di ciò che è umano, e negare questa cosa è l’estrema atrocità. Per Priamo “vedere” suo figlio morto, nella splendida traduzione di Richard Lattimore, significa “toccarlo completamente” perché questo è ciò che vuol significare la parola in antico inglese *bibaldan*.

Desidero ulteriormente sottolineare questo punto concernente l’unità formale e umana attraverso il tatto tornando per

puntualizzare che negli Stati Uniti il regime militare cileno fu ampiamente rappresentato e percepito come lo sfortunato – in opposizione al “necessario” – danno collaterale dell’apertura delle risorse primarie del Cile al neoliberalismo e al mercato globale. Il piano per un “mercato libero” in Cile, mappato da Milton Freidman e altri economisti associati con l’Università di Chicago (conosciuti come i “Chicago Boys”), fu la maschera per un esperimento senza precedenti nel capitalismo incontrollato. Si veda Letelier 1976.

<sup>4</sup> Per le immagini delle opere di CADA si veda: [www.memoriachilena.cl/602/w3-article-98248.html](http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-98248.html), e <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/modules/itemlist/category/100-cada>. Si veda anche Robert Neustadt, *Cada día: la creación de un arte social*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001.

un momento alla nostra lettura dell'*Iliade*. Come dovremmo interpretare l'intervento divino di Apollo all'interno del contesto della restituzione del cadavere? Qui il dio sopprime le catastrofi della storia; cancella i segni che parlano del corpo della vittima, cioè i segni fisici dell'abuso dello stato. Tuttavia, come Apollo rende sopportabile la figura del figlio a Priamo e allo sguardo di un popolo conquistato, lui recupera cosa è sacro per i profanati e rivela la forma umana tra le rovine. La lingua di Zurita è radicata precisamente in ciò che Apollo cancella: le lacerazioni fisiche ed emotive dei vinti della storia. Ma lui, simultaneamente, apre uno spazio per l'inezia del corpo e persino per la sua resurrezione. Per esempio, nella poesia "X", tratta da *Anteparáiso*, Zurita scrive: "Perché anche se tutte le cicatrici non possono essere cancellate / e potete ancora vedere / le braccia bruciate / Le bruciate le ferite loro ancora / innalzano se stesse come un tutto unico dai corpi e cantano". Da una parte, questa lingua parla da una pelle infranta e dai relitti; non vi sono gesti totalizzanti, e il tempo cronologico tocca il fondo. Dall'altra, Zurita sfida questi sintomi postmoderni costituendo una definizione stabile di umanità, fondata sul tentativo persistente di parlare dell'esperienza del corpo attraverso la forma poetica, a dispetto della sua distruzione. Là sta il senso complesso dell'azione umana e della soggettività di Zurita: le cicatrici, le bruciate stesse si alzano "una e sola" per cantare. Proprio come la forma poetica canta l'esperienza del corpo che è la vita di una persona, la vita costituisce un'opera d'arte, una unità dentro e di se stessa.

Già prima del 1979, l'anno di pubblicazione di *Purgatorio*, l'influente critico Ignacio Valente aveva identificato Zurita come uno scrittore importante assieme a Enrique Lihn, Armando Uribe, e Jorge Teiller, una già consolidata élite cilena (si veda Valente 1992). Però, sebbene il giovane Zurita avesse ricevuto un riconoscimento ufficiale e pubblico, la sua situazione economica, come quella della maggior parte dei cileni, rimaneva

estremamente precaria. Grazie all'aiuto degli Editores Asociados, gli editori di *Anteparáiso*, nel 1984 Zurita mise assieme una sommetta per scrivere una poesia in cielo, sopra i Queens, a New York. Questa performance monumentale, la prima di questo tipo, fu dedicata alle popolazioni latine degli Stati Uniti. Scritta con cinque aerei, la poesia "Mi Dios es" mostra una parola insistente ("Dio") per poi svanire lentamente:

MI DIOS ES HAMBRE	MI DIOS ES CHICANO
MI DIOS ES NIEVE	MI DIOS ES CÁNCER
MI DIOS ES NO	MI DIOS ES VACÍO
MI DIOS ES DESENGAÑO	MI DIOS ES HERIDA...

Qui il significato si sfalda attraverso la ripetizione dei suoni della lingua: MI DIOS ES MI DIOS ES MI DIOSESMIDIOSESMIDIOSES. Questa dissoluzione della frase MI DIOS ES in un suono si evidenzia nel portare in primo piano le serie diversificate dei nomi: "HAMBRE", "CHICANO", "NIEVE", e così via. In tal modo, quello che la poesia esprime, alla fine, è la sua molteplicità divergente: "IL MIO DIO È TUTTI VOI". Per Zurita la rappresentazione di ciò che è umano implica necessariamente la rimozione dell'idea di Dio o di qualunque ideologia fissa quale asse per la conoscenza, per la significazione, e per il potere. Letto dalla terra, "Il mio Dio è" funziona come una preghiera inversa il cui scopo è rappresentare il volto umano. Vuol dire che, invece di una attribuzione delle caratteristiche umane per mezzo della prosopopea esercitata su un'entità senza volto, in questo caso Dio, qui la scrittura in cielo definisce l'umanità all'interno della gamma delle condivise tribolazioni emotive, fisiche e politiche.

Attraverso quest'opera straordinaria, Zurita continua a ri-lavorare sugli assi rappresentativi lungo i quali comprendiamo il linguaggio, il potere, la religione, la storia, e l'amore. *Canto a su amor desaparecido*, del 1985, delinea la geografia delle Americhe

quali nicchie che contengono la conquista, il massacro delle popolazioni indigene, il commercio degli schiavi, e i frustrati movimenti politici. La poesia inizia nell'attualità di "depositi in cemento" dove migliaia di prigionieri furono detenuti e torturati durante la dittatura cilena, o in ogni altra dittatura latino-americana del ventesimo secolo. I morti parlano mentre si separano, mentre ricordano le loro torture, mentre fronteggiano la storia e le nazioni nate attraverso il loro massacro, mentre, ancora, e nonostante tutto, anelano amore o la semplicità del tatto. Pablo Neruda aveva già riscritto la storia delle Americhe dalla prospettiva degli oppressi nel suo capolavoro *Canto general* (1950). Tuttavia, mentre Neruda si era riservato la possibilità del canto per i caduti, la voce poetica di Zurita si disintegra tra quelli caduti. Il collasso della prima persona singolare diventa un ficcante grido d'amore quanto la fondazione del canto e della storia alla fine del testo.

Publicato dopo la caduta del regime di Pinochet e il processo di re-democratizzazione, il terzo libro della trilogia del *Purgatorio*, *La vida nueva* (1994), inizia nel 1983 con i sogni e le testimonianze dei contadini che occupavano immense parcelle di terra. Richiamando lo sforzo che il governo cileno fece parecchi anni prima del colpo di stato per fondare una coltivazione di sussistenza in vasti territori privati e mai usati, queste testimonianze sono reliquie di un infranto sogno economico, emotivo, sociale e spirituale. Nella sua *La vida nueva*, Zurita persiste nello scrivere la storia delle Americhe mentre sempre più ardentemente personifica il paesaggio – gli oceani, le Ande, i fiumi, i pascoli, le scogliere – costruendo in cima ai paesaggi poetici e angosciati di Gabriela Mistral. Il volume, con le sue trecento pagine, termina con "Ni pena ni miedo", una poesia che Zurita ha scritto grazie a dei bulldozer sopra le sabbie selvagge del deserto di Atacama, nel 1993. Il "geoglifico" di oltre tre chilometri, fa convergere linguaggio, paesaggio e, di nuovo, la figurazione del volto umano attraverso l'atto della

lettura. Zurita proietta, sul paesaggio, la prossimità che scrittura e lettura richiedono attraverso bocca, occhi e orecchie così che possa diventare la pagina sulla quale potremmo immaginare i segni infiniti della nostra comune esistenza.

Mentre *Poemas militantes* (2000) rappresenta la rinnovata speranza di Zurita nella possibilità di un governo democratico che rinvigorisca gli sforzi politici dell'era pre-Pinochet, *INRI* (2003) parla della definitiva perdita di quella speranza. Nel 2002 il Presidente Ricardo Lagos annunciò ciò che i paesaggi del Cile e i collaboratori militari già sapevano: che i corpi delle persone scomparse erano irrecuperabili. *INRI* è la risposta di Zurita a quella divulgazione. Questo epitaffio (che sta per *Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum*), richiama l'antipoesia di Nicanor Parra quando usa il suo inesorabile sarcasmo, il suo brutale senso dell'umorismo che è ironia di uno stato militare. Mentre i testi precedenti mantengono l'impeto di una forza narrativa, *INRI* rappresenta la calma reificata del suo titolo. Qui Zurita memorializza i dettagli degli ultimi momenti di un individuo mentre è soverchiato dai colpi, e mentre lei è spinta giù dal peso del lerciume, e delle pietre, mentre entrambi discendono dentro i paesaggi, diventano quei paesaggi. Al centro di quello che probabilmente è il volume più devastante di Zurita c'è il testo "El descenso", una poesia che inizia con le parole: "Te palpo, te toco". Qui Zurita fa uso del complemento indiretto (*te*) in opposizione alla prima persona singolare (*yo*), per far convergere "tu" e "io" verso i verbi *palpo* e *toco*, a dispetto della disintegrazione del corpo e della discesa. Vuol dire che, sebbene la storia punti alla distruzione e alla disintegrazione dei corpi umani, il nostro continuo anelito per l'altro costituisce un punto fermo di riferimento, un'unità opposta a ogni disintegrazione. In verità, *INRI* non dice solamente della vita distrutta di una persona; il libro fonda una storia quale condizione di quei momenti finali.

In *Zurita* (2011), un tour de force che va avanti per oltre

settecento pagine, il poeta è più esplicito nel suo mescolare vita e arte. Il libro parla, nella purezza della sua dimensione, dell'atto inesauribile del lutto attraverso il linguaggio, ma anche della natura inesauribile dell'amore. Qui la voce poetica attraversa il tempo in tre sezioni – “Tu rota tarde”, “Tu rota noche” e “Tu roto amanecer” – che intersecano il “tu”, il lettore, con l'ampiezza della storia mondiale: una lista di centri di detenzione cileni, i testimoni, i sogni, le lingue e le cosmogonie indigene dei nativi americani, Akira Kurosawa, Shakespeare, i Pink Floyd, e le scogliere che guardano il Pacifico. Dispiegati lungo questo immenso volume, *Zurita*, come una spina dorsale, vi sono trentadue poesie, ciascuna chiamata “Cielo abajo”. Zurita stesso ha spiegato che “cielo abajo” è “qualcosa in cui il cielo si va a incontrare con la terra, all'orizzonte... È come vedere un panorama da una lunga distanza, ma proprio per questo motivo l'immagine si allarga; possiede una sua ampiezza”. Muovendo da questa ultima osservazione, voglio concludere menzionando un ultimo progetto che Zurita ha pensato ma che non ha ancora realizzato: l'iscrizione di una poesia intitolata “Véras” nelle scogliere che fronteggiano il Pacifico. Mentre poesie come “Mi Dios No Mira Mi Dios No Oye Mi Dios No Es” annunciano un Dio senza volto e quindi inesistente, “Véras” ci chiede di essere umani. Per questo, la poesia immagina un attimo di paradiso all'orizzonte, un momento in cui potremmo rimirare, toccare completamente e dolerci appropriatamente di ciò che i nostri paesaggi silenziosi nel mondo hanno accolto per via della ferocia politica, religiosa, militare ed economica: gli amati scomparsi della storia.

*Traduzione di Marco Fazzini*

## Bibliografia

- Kornbluh, Peter. 2003. *The Pinochet File: A Declassified Dossier on Atrocity and Accountability*. New York and London: The New Press.
- Letelier, Orlando. 1976. “The Chicago Boys in Chile: Economic Freedom’s Economic Toll”. *The Nation*, August 28.
- Lévinas, Emmanuel. 1996 (1951). “Is Ontology Fundamental?”. In *Basic Philosophical Writings*. A cura di Adriaan T. Peperzak, Simon Critchley, e Robert Bernasconi. Bloomington: Indiana University Press.
- Masiello, Francine. 2013. “Poesía, sensación y ritmo”. In *El cuerpo del la voz (poesía, ética y cultura)*. Buenos Aires: Beatriz Verbo Editora.
- Neustadt, Robert. 2001. *Cada día: la creación de un arte social*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Report of the Chilean National Commission on Political Imprisonment and Torture (Valech Report 2005)*, disponibile su <http://www.archivochile>
- Report of the Chilean National Commission for Truth and Reconciliation (Rettig Report 1991)*, disponibile su <http://www.usip.org>
- Stewart, Susan. 2002. “Facing, Touch, and Vertigo”. In *Poetry and the Fate of the Senses*. Chicago: University of Chicago Press.
- Valente, Ignacio. 1992. “El poeta Zurita” (1975) e “Zurita entre los grandes” (1977). In *Veinticinco años de crítica*. Santiago: Zig-Zag.

# Nota di un traduttore di *Canto a su amor desaparecido*<sup>1</sup>

Daniel Borzutzky

Il libro *Canto a su amor desaparecido* fu pubblicato nel 1985, un anno brutale per il Cile. Il governo del Generale Augusto Pinochet, il dittatore che arrivò al potere nel 1973 grazie a un colpo di stato militare contro l'allora Presidente Salvador Allende, regolarmente eletto dal popolo, ancora imperava con terrore e violenza, rapendo, torturando, uccidendo e facendo sparire quelli che osavano protestare. Per Raúl Zurita, allora, la situazione chiedeva l'impossibile compito di "rispondere al terrore con una poesia che fosse tanto potente quanto lo era la sofferenza elargita dallo stato".<sup>2</sup>

Zurita sapeva, per esperienza diretta, cosa significasse quel terrore. Lui, assieme ad alcuni compagni di classe e professori appartenenti all'Università Santa Maria di Valparaíso (luogo dove

<sup>1</sup> Testo tratto da Raúl Zurita, *Song for his Disappeared Love*, tradotto da Daniel Borzutzky, Action Books, Notre Dame, Indiana 2010.

<sup>2</sup> Questa e altre citazioni sono tratte da un'intervista con Zurita, datata 3 aprile 2009.

il poeta stava ultimando i suoi studi in Ingegneria), schierata a sinistra, fu arrestato l'11 settembre, proprio la mattina del colpo di stato del 1973, e trascorse le successive sei settimane senza poter comunicare con la famiglia, incarcerato in una nave militare dove ottocento prigionieri occupavano lo spazio che ne avrebbe potuto contenere solo cento. Lessi una volta che quando Zurita fu arrestato gli ufficiali militari furono particolarmente sospettosi per via di un manoscritto che si portava dietro. Quando ebbi l'occasione di incontrarlo, nell'aprile del 2009, mi confermò la storia. Nello specifico, i militari non sapevano come interpretare le illustrazioni che corredevano le poesie. Pensarono che potessero essere dei codici segreti, e così lo picchiarono. Alla fine, un ufficiale anziano si accorse che quella era "immondizia", semplici poesie e mentre, senza badarci troppo, le scaraventava in mare, tolse a Zurita "l'unica cosa che mi stava convincendo che non ero pazzo, che non stavo vivendo dentro un incubo... e proprio quando buttarono le poesie in acqua capii cosa stava davvero succedendo".

Le pagine che venivano sbatacchiate dalle onde appartenevano al primo manoscritto di Zurita, *Purgatorio*, che lui aveva imparato a memoria, e al quale non ritornò se non tre anni dopo il suo arresto, quando si sentì di nuovo in grado di scrivere.<sup>3</sup> Pubblicò alla fine quel manoscritto, nel 1979, e fin d'allora ha pubblicato parecchie altre sillogi che trattano direttamente, sia dal punto di vista personale che comunitario, degli orrori della dittatura cilena. Lungo il suo percorso si è guadagnato molti riconoscimenti, incluso il Premio Letterario Nazionale del Cile, e può essere a buon diritto considerato una delle voci principali della poesia di lingua spagnola del Cile, dell'America Latina e della Spagna.

In aggiunta al suo lavoro scritto, dal 1979 al 1983, Zurita

<sup>3</sup> Una versione inglese di *Purgatorio*, tradotto da Ann, è stata pubblicata nel 2009 da University of California Press.



ha fatto parte del CADA (Colectivo de Acciones de Arte), un gruppo attivo nel campo dell'arte politica, i cui progetti hanno incluso "Ay Sudamerica" (1981) per realizzare il quale alcuni aerei hanno gettato su Santiago centinaia di migliaia di volantini proclamando che "ogni uomo che lavora per migliorare il suo spazio vitale, anche se si tratta di spazio mentale, è un artista".<sup>4</sup> L'anno successivo, il 1982, Zurita tornò al cielo per inventarsi quella che probabilmente è la sua opera più famosa, una poesia intitolata "La vida nueva", scritta da un aeroplano sopra New York, e riprodotta in foto stampate nel suo libro *Anteparaiso*.

Quando chiesi a Raúl come gli fosse venuta l'idea di scrivere poesie in cielo, mi disse che all'inizio aveva tentato di coinvolgere l'Aeronautica cilena per realizzare l'opera perché "se le stesse persone che avevano bombardato il palazzo La Moneda (il palazzo governativo dove il Presidente Salvador Allende, democraticamente eletto, fu ucciso durante il colpo di stato) fossero state capaci di scrivere una poesia in cielo allora si sarebbe potuto provare che l'arte potrebbe davvero cambiare il mondo". Inaspettatamente, la proposta non fu scartata dall'Aeronautica; scalò tutto l'iter burocratico fino a un ufficiale in comando, che alla fine l'accantonò in via definitiva.

Val la pena qui di ricordare l'importanza simbolica degli aeroplani durante gli anni di Pinochet. Da un lato c'è il bombardamento, nel 1973, di La Moneda durante il colpo di stato, e dall'altro c'è la realtà da incubo che lungo tutta la dittatura i corpi di coloro che si opponevano venivano lanciati dagli aerei "nel mare, nei laghi, e nei fiumi, o gettati sulle Ande".<sup>5</sup> In altre

<sup>4</sup> Si tratta della mia traduzione del testo preso da "Ay Sudamerica", visibile al sito: [artechilenoindependiente.cl](http://artechilenoindependiente.cl), quale parte di un articolo intitolato "Ay Sudamerica" (1981)/ ulteriore risposta a "Los artistas bajaron del columpio".

<sup>5</sup> Il brano citato viene dal discorso, datato 2001, del Presidente Ricardo Lagos; in questo, e per la prima volta, si riconobbe ufficialmente che i militari cileni gettavano corpi dagli aeroplani, il che era noto da molti anni ma non era mai stato ufficialmente riconosciuto dal governo. Il riconoscimento formale di Lagos ha costituito il punto d'inizio per un altro dei libri di Zurita, *INRI*

parole, i corpi gettati dagli aeroplani sono entrati nel paesaggio e sono divenuti parte dell'"ambiente naturale" del paese; ciò è riflesso in varie parti del libro *Canto a su amor desaparecido*, soprattutto nel ritornello: "Tutto il mio amore è qui ed è rimasto: / Attaccato alle rocce, al mare e alle montagne / Attaccato, incagliato, alle rocce, al mare e alle montagne". Queste parole, per inciso, sono state incise nel Memoriale per i *desaparecidos* di Santiago.

In oltre trent'anni di scrittura, il mondo naturale riappare persistentemente come una via d'entrata nelle realtà culturali e politiche del Cile, e quando ho chiesto a Zurita di commentare su questo, mi ha detto: "Per me questo è un mistero. È un mistero, non so. La verità è che sono una persona di città... ma ho iniziato, a un certo punto, a sentire che a dispetto della violenza e dell'orrore quella natura aveva qualcosa di permanente. Che quella esisteva prima e che esisterà dopo... ma perché? Ma perché così ossessivamente? Non lo so".

Per Zurita, quindi, la natura plasma e definisce i suoi abitanti, proprio come chiunque viva sotto un governo dittatoriale viene plasmato e definito dal suo terrore.

"Tutti noi", scrive Zurita nella sua dedica al *Canto a su amor desaparecido*, "noi siamo torturati, piccioni d'amore, paesi cileni e assassini".

In vari modi, posizionare i torturati assieme agli assassini è la perfetta evocazione del Cile contemporaneo, dove i sostenitori di Pinochet vivono e lavorano assieme a coloro che si sono opposti, una situazione splendidamente esemplificata nella storia di quando Michelle Bachelet – Presidente cilena dal 2006 al 2010, e poi ancora dal 2014 al 2018, lei stessa vittima delle torture di Pinochet – si trovò, circa trent'anni dopo, in un ascensore dell'edificio in cui aveva un appartamento con un vicino che lei

(2003), pubblicato negli Stati Uniti nel 2009 da Marick Press, e tradotto da William Rowe.

riconobbe; si trattava di Marcelo Moren Brito, il colonnello della polizia segreta che aveva abusato di lei all'indomani del golpe.<sup>6</sup>

Quello – la tortura, la scomparsa, la paura, la violenza, gli amori perduti – tortura chiunque. Chiunque ci convive, senza far distinzione di affiliazione politica. La vergogna e la colpa, Zurita potrebbe dire, è comune, e non le si può sfuggire dato che il sangue e i resti di chi è scomparso sono disseminati per tutto il paesaggio. Ovviamente, la realtà delle società violente marchiate dagli omicidi, dalla tortura e dalla scomparsa è comune in tutte le Americhe, e questo senso di una vergogna internazionale viene riflessa nella sezione dedicata alle 'nicchie' di *Canto a su amor desaparecido*, una sezione dove la rigida disposizione a forma di prigione del testo incornicia e costituisce il suo contenuto.

Infine, mentre appare facile leggere *Canto a su amor desaparecido* quale risposta politica a un momento particolare, è anche importante tenere a mente ciò che il titolo chiarisce: si tratta di una canzone d'amore, una canzone non solo per amanti separati dalle apparenze ma per l'amore che è scomparso. Secondo questa accezione, la rabbia del libro, per me, almeno, è presente quanto presente è la sua generosità. E sebbene questo possa cadere fuori dal solito incarico pertinente a un traduttore, penso valga la pena di dire che nella mia esperienza con Zurita, nel corso degli anni passati, sono rimasto impressionato dal modo generoso con il quale si è avvicinato all'atto goffo e maldestro della traduzione.

*Traduzione di Marco Fazzini*

<sup>6</sup> Per un'esplicazione dell'aneddoto Bachelet/Brito si veda l'articolo di Tina Rosenberg apparso sul *New York Times* (11 maggio, 2004): "Chile's Military Must Now Report to One of its Past Victims". Si veda anche la commedia di Ariel Dorfman, *Death of the Maiden* (1991), in cui si presenta un'indimenticabile similarità.

## Bibliografia

- Dorfman, Ariel. 1991. *Death of the Maiden*. London: Ebury Press.  
Zurita, Raúl. 2003. *INRI*. New York: New York Review Books.  
Zurita, Raúl. 2009. *Purgatory*. Traduzione di Anna Deeny. Berkeley: University of California Press.  
Zurita, Raúl. 2010. *Song for his Disappeared Love*, translated by Daniel Borzutzky. Notre Dame, Indiana: Action Books.

# Il poema fatto carne

Edgardo Dobry

## 1. Alta abiezione

Nel 1975 Zurita si bruciò la guancia con un ferro incandescente. La foto ingrandita di quella cicatrice divenne la copertina del suo primo libro, *Purgatorio* (1979). Successivamente, in *Anteparaíso* (1982), il secondo, scrisse: “Mi mejilla es el cielo estrellado y los lupanares de Chile”.<sup>1</sup> Queste poche parole davano a quell’autolesione il senso di un’opera e, al poema che ne venne, l’entità di un’ekphrasis: il corpo del poeta incarna il territorio del paese e tutto quel che contiene, da ciò che è alto e intangibile fino all’abiezione e la carnalità.

Qualche anno più tardi Zurita fece riprodurre nel cielo di New York, servendosi di cinque aerei, i quindici versi de *La vida nueva*. Tra le pagine di questo libro il lettore troverà delle foto che sono allo stesso tempo testimonianza perpetua e “scrittura”

<sup>1</sup> “La mia guancia è il cielo stellato e i lupanari cileni.” La frase gioca sul doppio significato di “estrellado”: stellato/schiantato.

di quella performance spettacolare ed effimera: quindici frasi, ognuna delle quali misurava dai sette ai nove chilometri, con cui inaugurava un filone che le sue opere successive svilupparono e fecero crescere: l’incommensurabilità (si vedano le oltre settecento pagine di *Zurita*, 2012).

Le anafore di quei versi, che cercano di raggiungere Dio nel suo mondo celeste (“Mi Dios es...”<sup>2</sup>), definiscono *in nuce* un’altra componente sostanziale della sua poesia: la litania, il canto persecutorio che alterna sonno e veglia in una rete di grida mormorate e in una spirale senza fine. Chi è che definisce, nell’alto del cielo, a cosa equivale il suo Dio? Il Zurita autore che firma il libro, o il personaggio Zurita che, in quei libri, è incarnazione impersonale di un destino cileno e latinoamericano?

Allo stesso modo Zurita ha fatto scrivere nel deserto di Atacama la frase, che è al tempo verso e parola d’ordine, “Ni pena ni miedo”.<sup>3</sup> L’iscrizione misura più di tre chilometri e si può leggere solo dal cielo. In *Anteparaíso*, Zurita ha incluso perfino degli elettroencefalogrammi, come se fossero dei versi.

Cicatrici come cancellature di una pagina rugosa (la pelle), falsi sillogismi, il deserto come invito alla calligrafia megalomane, la scrittura celeste con procedimenti già impiegati nella pubblicità (gli aerei a getto), grammatica sconnessa: sin dalla fine degli anni Cinquanta la *scrittura* fu un concetto centrale della semiotica, la filosofia, la psicanalisi. Barthes (*Il grado zero della scrittura*), Lacan (*L’istanza della lettera*) Derrida (*La scrittura e la differenza*) avevano animato un dibattito che, negli anni Settanta, era ancora in pieno auge.

Zurita incide in modo inaspettato e risoluto: mostrando con sangue, benzina o scavatrici la materialità della lettera e il suo carattere ossessivo e indecifrabile. Contenuti in libri pubblicati sotto una dittatura criminale e vendicativa, sussurri, ferite, grafici

<sup>2</sup> “Il mio dio è...”

<sup>3</sup> “Né dolore né paura.”

in luogo della parola argomentativa, sono modi per estraniare la trama del discorso.

Si legge in *Purgatorio*, in “A las immaculadas llanuras”:<sup>4</sup> “i. Dejemos pasar el infinito del Desierto de Atacama / ii. Dejemos pasar la esterilidad de estos desiertos [...] / iii. Yo mismo seré entonces una Plegaria encontrada en el camino / iv. Yo mismo seré las piernas abiertas de mi madre”.<sup>5</sup> Questa disposizione in forma di argomentazione logica, il cui contenuto nega ogni illazione deduttiva, si avvicina a quella di *La nueva novela* di Juan Luis Martínez (1977): “a. A través de su canto los pájaros / comunican una comunicación / en la que dicen que no dicen nada”.<sup>6</sup> È un momento in cui l’esposizione discorsiva si disloca e sembra chiudersi su se stessa, in cui l’unica interpretazione vera sembra realizzarsi sul corpo come accade nel racconto di Kafka, “Nella colonia penale”. Sono forme di negatività che coincidono, nel tempo, con l’auge del neobarocco latinoamericano: poemi di Zurita appaiono, in effetti, in una delle antologie tardive (e canoniche) di questo movimento, *Medusario* (1996), curata da Roberto Echavarren, Jacobo Sefamí e José Kozar.

In ogni caso, visto oggi, questo primo Zurita sembra più prossimo a quel neobarocco rioplatense che Néstor Perlongher (nato appena quindici giorni prima del cileno) chiamò *neobarroso*:<sup>7</sup> un incontro o scontro tra tradizione sublime e materiali esecrabili, tra oro e fango. È lo strumento lirico mescolato con la circostanza politica: lì dove Perlongher vedeva in ogni luogo i cadaveri che la dittatura aveva voluto nascondere

<sup>4</sup> “Alle immacolate pianure.”

<sup>5</sup> “i. Lasciamo passare l’infinito Deserto di Atacama / ii. Lasciamo passare la sterilità di questi deserti [...] / iii. Io stesso sarò a quel punto una supplica trovata nel cammino / iv. Io stesso sarò le gambe aperte di mia madre.”

<sup>6</sup> “Con il loro canto gli uccelli/annunciano un annuncio/in cui dicono che non dicono nulla.”

<sup>7</sup> Gioco di parole che fonde barocco e barro (fango) per definire una scrittura in cui il fondo fangoso del Rio della Plata si mescola e convive con lo stile e l’estetica barocca.

(facendoli scomparire<sup>8</sup>), Zurita vede, nella sua stessa cicatrice, i postriboli e il deserto cileni: Al personaggio dei suoi poemi, a quel Zurita che ascolta le ammonizioni (“sácate de la cabeza esos malos pensamientos”,<sup>9</sup> “toma a tu mujer y a tu hijo y te largas de inmediato”<sup>10</sup>) si potrebbero applicare, adattate per l’America Latina, le parole che Auerbach scrisse sulla *Divina Commedia*: con Dante “anche il mito e la leggenda entrarono a far parte della storia”. Forse vale la pena riproporre anche ciò che Zurita rispose in una delle occasioni in cui fu interrogato riguardo la presenza della *Divina Commedia* nella sua opera: disse che aveva sempre voluto restar fuori dalla “legione dei PeDante Alighieri” aggiungendo:

Ogni testo letterario è sempre il risultato della collisione di queste due volontà: la volontà del poeta e di ciò che egli desidera esprimere con la lingua, e la volontà di quel che la lingua vuole manifestare attraverso coloro che la scrivono. Sono due forze contrapposte in una battaglia mortale. I brutti poemi sono quasi sempre quelli in cui si impone la volontà di chi li scrive, le sue emozioni private, il suo sentimentalismo, il suo dolore personale. I grandi poemi, anche in questo caso quasi senza eccezioni, sono il risultato della vittoria della volontà della lingua, per questo sono imprevedibili.

## 2. Il corpo patrio

In *Zurita* c’è una sezione scritta a grandi lettere bianche sopra delle foto in bianco e nero delle scogliere del Pacifico cileno. Sono forse questi tentativi di far conquistare alla poesia l’ambito performativo dell’arte contemporanea? Sono una parte

<sup>8</sup> Il termine spagnolo “*desaparecer*” esplicita il riferimento ai *desaparecidos*.

<sup>9</sup> “Levati dalla testa questi cattivi pensieri.”

<sup>10</sup> “Prendi tua moglie e tuo figlio e vattene subito.”

della manifestazione della poesia e dell'arte contemporanee la cui essenza poetica e artistica consiste precisamente nel loro manifestarsi come tali? O si tratta piuttosto di una certa idea di trascrizione del corpo sul corpo? Il proprio corpo e quello del pianeta, nel cielo e nel suolo della "patria", parola problematica alla quale Zurita ricorre con un'assiduità che non può non essere deliberata.

Vediamo la situazione: diversi dei titoli più importanti dell'opera di Zurita fanno riferimento a Dante: *Purgatorio*, il primo libro del 1979 e poi *Anteparaíso*, che per diversi aspetti noti è l'antecedente del monumentale *Zurita*.

In che modo un poeta cileno a cavallo tra la fine del ventesimo secolo e l'inizio del ventunesimo può far riferimento al più grande poeta europeo che scriveva 600 anni prima? È noto che Zurita è figlio di un'italiana immigrata in Cile e che quindi l'italiano è una lingua che conosce dall'infanzia. Però, perché Dante? Il poeta americano è forse, ancora una volta, alla ricerca di una discendenza prestigiosa saccheggiando la poesia universale senza rispettare le gerarchie né l'ordine cronologico? O sarà piuttosto che il riferimento alla *Divina Commedia* è di carattere politico, cioè nazionale?

Il contenuto politico della *Divina Commedia* risulta evidente nell'inserimento storico dei personaggi condannati alla dannazione dell'*Inferno*: li vediamo soffrire tormenti orribili, anche se curiosamente risultano un po' attenuati dall'eternità in cui abitano. Questo perché l'eternità, immutabile e inconcepibile per la mente umana, ha la trama e il carattere deformante di un sogno, come molta della poesia di Zurita, soprattutto di quella che ruota attorno alla notte del colpo di stato di Pinochet. Il fatto è che sono lì perché il poeta italiano ve li colloca affinché il personaggio, il personaggio di sé, li possa incontrare.

Nella *Divina Commedia* Dio è lo stesso Dante, così come il demiurgo di *Zurita* è Zurita stesso; però, nel medesimo tempo, il poeta è una creazione del poema, cosicché, prima di

scrivere questo libro, questo stesso poeta non poteva esistere e, una volta scritto, non è più lo stesso. È significativo, tuttavia, che i titoli di Zurita evocano Dante però non facciano mai esplicito riferimento alla "commedia". Questo termine ha un significato controverso ma preciso, almeno in un aspetto che riguarda l'itinerario del personaggio Dante nel poeta: è comica – in opposizione a tragica – quella periipezia che finisce meglio di come è cominciata. Non pare che questo sia l'impulso del personaggio Zurita che attraversa tutto il ciclo della sua opera: così lo annunciano i cieli in fuga e la vita che crolla a pezzi.

Attorno al 1920, nel tentativo di dare di nuovo senso al concetto di "tradizione", T.S. Eliot (altro poeta moderno che ha lavorato accanitamente per diventare degno dell'influsso dantesco) sosteneva che oggigiorno, se un poeta vuole dare un senso alla propria opera, deve far risaltare in essa l'attualità di suoi padre poetici, non come citazione o allusione ma come risonanza; deve far sì che quelle opere del passato tornino a essere contemporanee. Quasi un secolo dopo Giorgio Agamben sosterrà che contemporaneo è colui che è in grado di guardare in faccia il proprio tempo, di vederne soprattutto le ombre e le zone buie.

In Zurita l'avvenimento decisivo è il colpo di stato dell'11 settembre 1973. Zurita riceve questo colpo sul suo stesso corpo: viene arrestato ed è detenuto nella stiva di una nave, la Maipo, attraccata nel porto di Valparaíso.

Già in *La vida nueva* (1994) vi era un catalogo, una litania, delle prigionie illegali in cui il governo *de facto* aveva ammassato i prigionieri politici. Però *Zurita*, il libro, trasforma il vissuto in simbolo, lo trasfigura in un'esperienza che, già personale, è anche un incubo della storia, un inferno che si mostra come l'allucinazione non solo dell'individuo Zurita, ma della "patria" tutta, in transito per la pazzia, l'infamia, la morte e, fino a un certo punto, la rinascita.

La fantasticheria allucinata di Zurita non si limita all'orrore,

include vaste estensioni nelle quali la fusione con il corpo della patria raggiunge un'intensità sublime. Ne è un esempio tutta la sezione del libro dedicata ai fiumi cileni, ognuno dei quali viene identificato con un profeta biblico. Oppure i poemi sogno dedicati a Kurosawa, interlocutore di un dialogo fantasmagorico sull'ecatombe e la possibilità del lirismo nel nostro tempo.

### 3. Genealogia americana

La poetica americana fluisce dal futuro: "Il passato e il presente avvizziscono – io li ho riempiti, svuotati. E mi appresto a riempire la prossima cavità del futuro" (Whitman: "canto di me stesso"). L'idea di redenzione non si riconosce nella riconquista di qualcosa già accaduto, ma nell'invenzione del nuovo, perché veramente americano è solo ciò che può configurarsi come innovativo nei confronti dell'ordine ereditato. La fondazione della poetica americana rende esplicito l'imperativo di originalità rispetto alla tradizione passata, per non imprimere il già fatto su un mondo diverso da quello che lo aveva generato. Sono le configurazioni geografiche, linguistiche, culturali a dar luogo all'espressione artistica, non il contrario. Il primo che la pensò in questo modo fu R.W. Emerson, in un saggio o programma intitolato, non per caso, *Natura*.

Le generazioni precedenti guardavano in faccia Dio e la natura, noi lo facciamo attraverso i loro occhi. Perché non dovremmo instaurare anche noi un rapporto originale con l'universo? Perché non dovremmo generare una poesia e una filosofia che siano frutto di una visione unicamente nostra e non della tradizione; e accedere a una realtà che è stata rivelata proprio a noi invece di essere la storia di quella rivelata ad altri?<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Il saggio di Emerson fu pubblicato nel 1836; Simón Rodríguez in *Sociedades Americanas* (la prima edizione del 1828 e quella definitiva del 1842)

In Emerson, "generazioni anteriori" è sinonimo di Europa; però i rappresentanti della storia europea che guardarono Dio "in faccia" appartengono a un passato che l'America non può recuperare, a una fase della storia il cui tentativo di riproposizione sfocerebbe nella filologia o nel manierismo, non nella poesia viva. È in alcuni importanti passaggi di *Foglie d'erba* che Whitman plasma il pensiero emersoniano:

È tempo che spieghi me stesso – alziamoci in piedi.  
Ciò ch'è noto me lo strappo di dosso,  
Scaglio tutti con me, uomini e donne, avanti, nell'ignoto.  
L'orologio indica l'istante – ma che mai indica l'eternità?

Alziamoci in piedi, dunque. Il poema è la cerimonia. Guardare "in faccia Dio", cioè la natura, però farlo con i nostri occhi significa, fino a un certo punto, un rifiuto della biblioteca a privilegio di un'adamitica esperienza del paesaggio: "¡Palabras! ¡Libros de palabras! ¿qué son?"<sup>12</sup> E, come risposta in "Un canto della terra che gira": "No, quelle non sono le parole, le parole sostanziali sono / nel suolo e nel mare, / Sono nell'aria e sono in te." Chi, avendo letto Zurita non ode risuonare questo proclama nella memoria della sua scrittura che attraversa i libri senza esaurirsi in essi? Chi non ricorda il modo in cui parla "in faccia a Dio" dallo stesso cielo? Questo non rappresenta, ovviamente, un esonero dalla lettura, quanto il suggerimento di un tono: farsi carico della letteratura universale e oltrepassarla, come se si scrivesse un poema per la prima volta. Questa forma temeraria di ingenuità non è un alibi, bensì un'attitudine. Incarnarsi nel mezzo fino ad assorbirlo ed esprimerlo con un idioma simile a quello della conversazione.

dimostrava chiaramente un pensiero affine, riguardo la necessità americana di essere "originale": dove andremo in cerca di modelli? L'America spagnola è originale [...] o sbagliamo" (trad. mia).

<sup>12</sup> Parole! Libri di Parole! Cosa sono?

Whitman ampliò e pulì le sue *Foglie d'erba* per più di quarant'anni, fin sul letto di morte. A nessuno più che a lui sembrano adattarsi i versi di Yeats in "Adam's course" (*La maledizione di Adamo*): A line will take us hours maybe; / Yet if it does not seem a moment's thought, / Or stritching and unstritching has been naught": "A volte un verso può costarci ore; eppure se non sembra il pensiero di un attimo, il nostro cucì e scucì avrà contato zero". Chissà se l'Adamo di Whitman avrebbe cambiato "pensiero" con "vissuto". Nel prologo del 1855 (che precede di soli due anni *Les Fleurs du Mal*, il che avrebbe indotto T.S. Eliot a chiedersi se sarebbe mai esistita un'altra epoca tanto florida di foglie e fiori così eterogenei), nella prima manciata di *Foglie d'erba*, appena un germoglio di quel che il libro sarebbe diventato, lo esprime con questa chiarezza: Il poeta americano è l'incarnazione della sua geografia, nella sua natura, dei suoi fiumi e laghi. Il Mississippi con le piene annuali e le mutevoli cascate e il San Lorenzo, con le sue, il Missouri, il Columbia, l'Ohio e l'Hudson, bello e virile, non sboccano nel mare più di quanto sbocchino in lui".

"Incarnazione": parola decisiva; intesa non tanto in senso messianico, quanto in relazione al destino del poeta americano: incarnare il suo paese: dargli corpo e parola, unirsi al suo presente e al suo destino, essere tutt'uno con i suoi fiumi e le sue montagne, le scogliere e i deserti, i suoi cieli e i boschi.

Il Mississippi e il Missouri di Whitman sono l'Orinoco, il Rio delle Amazzoni e Tequendama del *Canto generale* di Neruda o i "ríos arrojados"<sup>13</sup> di Zurita. Ma anche la loro storia: su quel che la natura riesce a creare senza l'intervento della mano umana si imprime ciò che l'uomo costruisce (*Foglie d'erba* è pieno di lavoratori dei più vari mestieri, e anche le *Odi elementari*) e, successivamente, quel che distrugge. Soprattutto nelle sue grandi derive latinoamericane quelle fasi di formazione, creazione e disgregazione fanno parte di uno stesso movimento di cui sono

<sup>13</sup> "Fiumi precipitosi."

esempio le prugne contemporaneamente marce e acerbe di *Residenza sulla terra*.

In Zurita, creazione e distruzione per mano umana; perché nella sua opera ciò che è americano è già percorso dalla storia, come negli stadi di football o nelle stive delle navi usate come campi illegali di detenzione e sparizione nella dittatura di Pinochet. Nella notte precedente il colpo di stato l'utopia si svuota bruscamente e definitivamente (non solo per il Cile, verrà detto, ma per l'America Latina tutta), e ciò che segue è un incubo a occhi aperti. In *Anteparáiso* compare un'intera sezione di "Utopie", quel genere che l'America ha regalato al mondo sin dalla sua scoperta: utopia come sogno di rinascita e nuovo inizio.

Però il naufrago di Zurita, arrivando presso "Le spiagge del Cile", è fulminato da una luce rivelatrice e disperata: "Nunca nadie escuchó ruego más ardiente que el de sus labios estrujándose contra sus brazos".<sup>14</sup>

Tutti questi "*Cielos en fuga*" possono essere letti come una litania che ruota attorno a quella notte: una canto febbrile ma tuttavia lucido e a misura della storia. "Todo esto está en ti",<sup>15</sup> dice a se stessa la voce de *La vida nueva* (1994), dopo essere passata per molti degli orrendi centri di detenzione della dittatura: la "Prigione stadio Cile", la "Prigione stadio Playa Ancha", a "Prigione mercantile Maipo". Dopo aver incarnato molte vittime di questi centri di repressione e assassinio e anche molti antenati del poeta "Todo eso está en ti"; ma non solo, anche:

Le selvagge migrazioni degli uccelli e l'azzurro del fiore nella schiusa del bocciolo, l'istantaneo silenzio del ragno nella sua rete, il rosso battito delle pinne dei pesci e quel mare tumultuoso che attraversiamo assieme.

Siamo tutto questo o nulla. Il fiocco ghiacciato sull'erba e le foglie

<sup>14</sup> "Mai nessuno ascoltò preghiera più ardente di quella delle sue labbra schiacciate contro le braccia."

<sup>15</sup> "Tutto ciò è dentro di te."

mosse dal vento (paesi, marce forzate, eserciti distrutti, città che non esistono più sono ciò che passa fischiando tra le foglie).<sup>16</sup>

Sulle foglie d'erba pesa, allora, il fiocco ghiacciato del male: la tromba apocalittica di questi versi documenta la caduta delle promesse utopiche che fecondarono l'aria nell'America Latina degli anni sessanta”.

Esiste un'aspirazione verticale del Cile, forse motivata dalla ristrettezza del territorio. A fronte di questo “Sorgi a rinascere con me, fratello”, proclamato dal *Canto generale*, al levarsi della speranza rivoluzionaria, si contrappone la discesa infernale alla stiva del Mapocho.

Della fondazione poetica di Whitman bisogna conservare questa visione: in Europa ciò che fu natura è ormai giardino, in America la vastità dei boschi, la potenza dei fiumi, e l'estensione delle spiagge rendono la natura una forza indomabile. Fino ad un certo punto lo sarà anche il poeta che l'incarna con la sofisticazione del *selvaggio*, nel senso di Lévi-Strauss: colui per il quale la natura non è un'astrazione poiché ogni sfumatura e ogni tono significano qualcosa di diverso, dotato di nome diverso.

Essere un tutt'uno con il paesaggio: circoscriverlo nella sua concretezza, come il fiume Gualeguay o il Paraná di Juan L. Ortiz, per percepirla nell'inconsapevolezza, nei tentativi necessariamente falliti di cingerla: “Yo no sé nada de ti...”,<sup>17</sup> dice all'inizio di “Al Paraná”, il fiume di fronte al quale viveva e che conosceva dettagliatamente.

O piuttosto sorvolarla, cercare di comprenderla tutta con uno sguardo quasi celeste: c'è qualche germe in quell'Altazor che

<sup>16</sup> “Las salvajes emigraciones de los pájaros y el celeste de la flor abriéndose en su capullo, el instantáneo silencio de la araña en su red, el aleteo rojo de los peces y ese ponto tumultuoso que cruzamos juntos. O somos todo eso o nada; el copo helado sobre la hierba y las hojas movidas por el viento (países, marchas forzadas, ejércitos destruidos, ciudades que ya no existen, son los que pasan silbando entre las hojas).”

<sup>17</sup> “Io non so nulla di te/nulla so di te.”

cade dalle metafore più sofisticate, come quelle delle automobili dallo sguardo sentimentale, fino al sottosuolo della lingua dove nemmeno ci sono più le parole, ma una gutturalità prelogica: “Al aia aia / ia ia ia aia ui / Tralalí”.

Zurita preferisce le scogliere del Pacifico la cui immagine raggiunge un valore iconico. Quelle scogliere, che l'enormità trasforma in oggetti ossessivi. Dall'esilio a Guernsey, Victor Hugo scrive a Louise Colet: “Se questo è un foglio bianco, perché non scrivere una parola?”. Un secolo e mezzo più tardi, Zurita sembra rispondergli: per inscrivere il poema sono meglio le scogliere cilene.

#### 4. Parola materiale

Tra tutti quelli che estesero l'opera di Whitman al ventesimo secolo nessuno, probabilmente, come William Carlos Williams, in *Paterson*:

The province of the poem is the world.  
When the sun rises, it rises in the poem  
and when it sets darkness comes down  
and the poem is dark.

La provincia del poema è il mondo.  
Quando il sole sorge, sorge nel poema  
e quando si pone l'oscurità cala  
e il poema è oscuro

Non ci siamo allontanati molto dall'idea emersoniana di natura. Di fatto la più estesa opera di W.C. Williams, *Paterson*, s'intitola come la località del New Jersey, ai piedi delle cascate formate dal fiume Passaic, che l'ha ispirato. Così come le *Odi secolari*, i *Canti*, il *Canto Generale*, il *Gualeguay* o *Zurita*, anche *Paterson* è uno degli molteplici tentativi americani di esaurire poeticamente una materia, di catalogare un paesaggio



nell'estensione del tempo e dello spazio, dell'evidente e di tutto ciò che l'evidente occulta.

Ma W.C. Williams, oltre ad alzarsi in piedi, fa un passo in avanti: ora "la provincia" presa in considerazione dal poema, è il mondo in cui il sole sorge e si pone. Nel poema, la natura e il suo riflesso sono due corpi completi e per sempre uniti.

Emerson, ora in "The poet": "Parole e fatti sono quasi modi indifferenti dell'energia divina. Le parole sono anche azioni e le azioni sono una sorta di parola". *Words are also actions*: sembra che Emerson avesse intuito l'inflessione performativa del termine "azione", se pensiamo alle parole scritte in cielo, nei deserti, sulle scogliere, perfino nel Zurita lettore dei suoi poemi: cerimonie abituali e ordinarie che, con Zurita, diventano occasioni iniziatiche, esperienze di trasformazione.

Riproduco qui una parte della sua risposta a una mia domanda durante una conversazione di qualche anno fa:

La poesia è la speranza di tutto quello che speranza non ha, è la possibilità per ciò che non ha assolutamente nessuna possibilità, è l'amore di chi non ha amore e, per me, leggere a voce alta è mostrare quel che, contro tutto e senza avere nessuna speranza di esistere, esiste. Per me leggere e scrivere sono esattamente la stessa cosa, forse l'unica differenza è che la scrittura è una lettura senza pubblico e la lettura pubblica è un atto intimo, è la solitudine dello scrivere [...]. L'esperienza mi lacera, quasi non riesco a sopportarla. Cavolo, non sarò mai un professionista. Non c'è una seconda opportunità per una lettura di poesia, l'unica differenza rispetto alla scrittura è che non si può.

Anche il lettore di Zurita è solo al cospetto di questa forma del sublime che è il dispiegamento dei suoi cieli in fuga. Il lettore di Zurita è Zurita se riesce a trovare la sintonia attraverso la quale accedere a quest'avventura. Bisogna prendere un respiro e lasciarsi portare in alto.

*Traduzione di Giulia Anzanel*

# Delirio, ragione, eterno ritorno

*Constanza Belén Tapia Cáceres*

## Zurita... biografia

Prima stazione: Zurita, pleurite, 31 anni.

Seconda stazione: Zurita, 10 settembre, notte in bianco.

Terza stazione: Zurita, 11 settembre, [ultimo pensiero democratico.

Quarta stazione: Zurita, un viaggio infernale: [il camion militare.

Quinta stazione: Zurita, Playa Ancha.

Sesta stazione: Zurita, Maipo.

Settima stazione: Zurita cade per la prima volta, [poesie per l'acqua.

Ottava stazione: Zurita, muore Neruda.

Nona stazione: Zurita, giorno Centrale, [porta la croce, il dolore, l'umiliazione e la mutilazione dei diritti umani.

Decima stazione: Zurita, il ferro.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Il termine "ferro", americanismo per "hierro", ha una connotazione importante: indica, infatti, il ferro rovente utilizzato per la marchiatura del bestiame. A questo proposito, si ritiene importante ricordare che nel maggio del 1975 lo stesso Zurita si sfregiò volontariamente la guancia durante un tentativo di accecamento con del metallo arroventato.

Undicesima stazione: Zurita cade per la seconda volta.  
Dodicesima stazione: Zurita, ci sei.  
Tredicesima stazione: Zurita, azione concreta.  
Quattordicesima stazione: Zurita, il cielo.  
Quindicesima stazione: Zurita... Vedrai.

(Primera estación: Zurita, pleuresía, 31 años. / Segunda estación: Zurita, 10 de septiembre, [noche en blanco. / Tercera estación: Zurita, 11 de septiembre, [último pensamiento democrático. / Cuarta estación: Zurita, un viaje infernal: El camión militar. / Quinta estación: Zurita, Playa Ancha. / Sexta estación: Zurita, Maipo. / Séptima estación: Zurita cae por primera vez, [poemas al agua. / Octava estación: Zurita, muere Neruda. / Novena estación: Zurita, día Central, [lleva la cruz, el dolor, la humillación y la mutilación a los derechos humanos. / Décima estación: Zurita, el fierro. / Undécima estación: Zurita cae por segunda vez. / Duodécima estación: Zurita, estás. / Decimotercera estación: Zurita, acción concreta. / Decimocuarta estación: Zurita, el cielo. / Decimoquinta estación: Zurita... Verás...)

Con la poesia Raúl Zurita ci ha raccontato una storia personale e collettiva. Da *Purgatorio* (1979) fino a uno dei suoi ultimi progetti sulle scogliere di Iquique e Pisagua, nel nord cileno, si ribella contro la semantica con ventidue frasi, nel modo più sublime e disperato. Nelle sue parole, le voci e le forme nascono dal legame con la realtà, echi dell'interno di un essere umano che si confronta con il crollo della storia del proprio paese, un atto locutivo che diviene riflesso concreto di una società che è stata stravolta. Nelle proprie poesie, Zurita grida dal proprio silenzio il silenzio altrui, facendo intravedere il paradiso all'uomo distrutto, abbattuto, mutilato e torturato. A colui che, nonostante la propria condizione, può immaginare anche paesaggi, paesaggi che saranno cronaca emotiva del tempo che fu costretto a vivere.

## Dialogo con il Cile

Vedrai un mare di pietre  
Vedrai margherite nel mare  
Vedrai un Dio affamato<sup>2</sup>  
Vedrai la fame  
Vedrai figure come fiori  
Vedrai un deserto  
Vedrai il mare nel deserto  
Vedrai il tuo odio  
Vedrai un paese assetato  
Vedrai scogliere d'acqua  
Vedrai nomi in fuga  
Vedrai la sete  
Vedrai amori in fuga  
Vedrai il poco amore  
Vedrai fiori come pietre  
Vedrai i loro occhi in fuga<sup>3</sup>  
Vedrai cime  
Vedrai margherite nelle cime  
Vedrai un giorno bianco  
Vedrai che se ne va  
Vedrai che non vedrai  
E piangerai.

(Verás un mar de piedras / Verás margaritas en el mar / Verás un Dios de hambre / Verás el hambre / Verás figuras como flores / Verás un desierto / Verás el mar en el desierto / Verás tu odio / Verás un país

<sup>2</sup> “Un Dios de hambre” è la riformulazione di “Mi Dios es hambre” (Il mio Dio è fame), verso scritto nel cielo newyorkese dal poeta. Nella “Vida Nueva”, la poesia rivolta a Dio è un componimento in negativo: Dio è, infatti, descritto come lontano, strettamente legato al dolore (“Mi Dios es cáncer”; “Mi Dios es vacío”; “Mi Dios es herida”). Allo stesso modo “Un país de sed” assorbe l'idea di mancanza, di assenza. Per questa ragione i due costrutti sono stati tradotti rispettivamente come “affamato” e “assetato”, al fine di mantenere una coerenza traduttologica.

<sup>3</sup> “Sus” è un possessivo interpretabile come “suoi” o “loro”. La soluzione adottata opta per mantenere i plurali dettati dai sostantivi precedenti: “nombres”, “amores”.

de sed / Verás acantilados de agua / Verás nombres en fuga / Verás la  
sed / Verás amores en fuga / Verás el poco amor / Verás flores como  
piedras / Verás sus ojos en fuga / Verás cumbres / Verás margaritas  
en las cumbres / Verás un día blanco / Verás que se va / Verás no ver  
/ Y llorarás.<sup>4)</sup>

La potenza del testo di Zurita e il suo contenuto formano un'architettura musicale di natura essenzialmente significativa. Le emozioni connesse alla realtà si trasformano quando il linguaggio poetico e visuale si fondono, utilizzando le parole come fonte di salvezza e con un'intenzionalità estetica all'estremo dell'antipoesia. In questo modo, diviene un ricettore di altre voci con un tipo di linguaggio, facendo della frenesia il *logos* di un eterno ritorno.

Allo scrittore:

## Diagnosi

Fragilità, non tremi per la malattia ma per la vita,  
colpi di stato, antieroe  
ladro di fame, ma non di giustizia,  
urlo straziante dell'anima,  
uscisti vivo... chi l'avrebbe detto...  
dalla mano della morte giocasti il tuo destino,  
scrivesti nel cielo, tu e non Bolaño,<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Raúl Zurita, "Diálogo con Chile". In *Zurita*. Santiago: Ediciones UDP, 2011.

<sup>5</sup> "Tu e non Bolaño" è un rimando alla relazione tesa tra i due scrittori. In "Stella distante" (Roberto Bolaño, 1996), il protagonista Carlos Wieder scrive in cielo dei versi, così come fece Raúl Zurita nel cielo di New York. A tal proposito, in un'intervista, Ezequiel Zaidenweg chiede a Zurita cosa ne pensasse di Bolaño e del tentativo di metterlo in ridicolo. Il poeta risponde: "Forse in 'Stella distante' volle fare una parodia di quelle poesie, ma per parodiarmi Bolaño avrebbe dovuto scrivere meglio di me, e Bolaño non scriveva meglio di me" (Ezequiel Zaidenweg, "Entrevista con Raúl Zurita: 'No hay más trascendencia que la trascendencia de una lengua'". *Letras Libres*, luglio

spettatore camminante nel deserto,  
tumore ramificato del grido disperato di chi spense le [loro voci,  
mago che facesti apparire coloro che ci fecero credere [che non esi-  
stevano in Chile nel sangue,  
Zurita il ferro non marchiò soltanto il tuo volto, marchiò [il cielo, le  
montagne, la cordigliera,  
come Dante passasti per tutti gli inferni,  
mattatoio, assassini ciechi, personificazione dell'ego e [del potere,  
come quell'orfano che dopo aver lavorato in una sartoria [fu illuso  
con il sogno di difensore della patria,  
fino a che si trovò in un autobus di omosessuali,  
dai, vai e fucila quei froci fu l'ordine,  
li lasciò liberi,  
uomini stivati<sup>6</sup>  
E tra gli uomini stivati lo misero,  
ferri, ferri, maledetti ferri.

(Fragilidad, no tiritas por la enfermedad sino por la vida, / golpes  
de estado, antihéroe / ladrón de hambre, pero no de justicia, / grito  
desgarrador del alma, / saliste vivo... quién lo diría... / de la mano de  
la muerte jugaste tu destino, / escribiste en el cielo, tú y no Bolaño,  
espectador caminante en el desierto, / tumor ramificado del grito dese-  
esperado de quienes [callaron sus voces, / mago que hiciste aparecer a  
quienes nos hicieron creer [que ya no existían en el Chile bajo la sangre,

2014, pp. 48-54). Mercado-Harvey segnala che la critica mossa da Roberto Bolaño a Raúl Zurita, poeta di sinistra appartenente al CADA, si presta al parallelismo tra la presunzione del poeta-performer e la prospettiva totalizzante della storia nel sistema totalitario. Tale somiglianza, afferma l'autrice, sarebbe determinata dalla convinzione di possesso di una verità incontestabile (Si veda Mercado-Harvey, "El relámpago inasible: la exploración del pasado en Estrella distante y Soldados de Salamina". In Will Lehman e Grieb Margit (a cura di). *Cultural Perspectives on Film, Literature, and Language: Selected Proceedings of the 19th Southeast Conference on Foreign Languages, Literatures, and Film*. Universal-Publishers, 2010, p. 45).

<sup>6</sup> Il termine "abarrote" è un americanismo che fa riferimento al negozio di alimentari; deriva dal verbo "abarrotar", ovvero "riempire le stive con dei sacchi". In questo caso, l'interpretazione più vicina all'intenzione dell'autrice è quella di "uomini come sacchi di derrate alimentari messe sotto chiave in una stiva". È preferibile, dunque, la traduzione del termine come "uomini stivati", per il chiaro riferimento al contesto detentivo.

/ Zurita el fierro no solo marcó tu cara, marcó el cielo, las [montañas, la cordillera, / como Dante pasaste por todos los infiernos, / matadero, verdugos ciegos, personificación del ego y el [poder, / como aquel, huérfano, al que luego de trabajar en una [sastrería lo ilusionaron con el sueño del defensor de la patria, / hasta que se encontró en una micro de homosexuales, / anda, ve y fusila esos maricas fue la orden, / los dejó libre, / abarrotos / y entre abarrotos lo metieron, fierros, fierros malditos.)

*Traduzione e note di Federica Favaro*

## **Zurita e Dante**

Annotazioni a margine

*Alessandro Scarsella*

Mio padre morì a trentuno anni, quando io avevo due anni e mia sorella pochi mesi. Da quel momento crebbi con mia nonna, mia madre era rimasta vedova e doveva lavorare. Entrambe erano emigrate italiane. Mia nonna sempre pensò che il paese in cui era capitata era una miseria e, sicuramente come modo di placare la sua nostalgia, viveva raccontando a me e a mia sorella storie dell'Italia, del mare di Rapallo, dei suoi grandi artisti. Lei aveva studiato pittura all'Accademia di Genova e ci parlava soprattutto della *Divina Commedia*, ci raccontava episodi e brani dell'Inferno, del Conte Ugolino, di Paolo e Francesca, che ci lasciavano quasi sconvolti. In seguito mi resi conto che si trattava di un monologo che ci sorpassava perché eravamo troppo piccoli per comprenderlo. È una persona alla quale ho voluto tantissimo bene e, anni dopo, quando cominciai a scrivere, avvertivo l'angoscia di non avere una voce, in realtà era l'angoscia di non avere la sua voce, la voce di lei che mi parlava. Da allora il mio punto di riferimento è stato sempre

la *Divina Commedia*, perché è come ritornare ad ascoltarla (Solanes 2008: 100-101).<sup>1</sup>

Le interviste rilasciate da Zurita hanno la caratteristica di essere particolarmente lunghe, di proporsi come autocommento e come testo; per questo, risultano obbiettivamente preziose, oltre che per le notizie autobiografiche in esse contenute. In una successiva rievocazione (Rodríguez 2015) si apprende qualcosa in più sulla storia della nonna materna. Giuseppina “Josefina” Pessolo si trasferì con sua figlia quattordicenne Ana Canessa<sup>2</sup> nel nord del Chile, a Iquique, non apprese mai la lingua castigliana: una storia già sentita, una storia dell’emigrazione. I miti di nonna Josefina erano, oltre a Dante, Leonardo, Michelangelo, Verdi, “geni” italiani universali e in quanto tali a forte effetto anestetico delle ferite dello spaesamento. Michelangelo, maestro ripetutamente citato da Zurita, però ritornerà anche quando il poeta dovrà affrontare la sfida del Parkinson:

No hay más opciones: o eres un enfermito o haces con la dignidad y la extrema belleza de tus temblores, de tu encorvamiento, de tus piernas cada vez más rígidas, algo tan increíble como *El juicio final* de Miguel Ángel (Zaidenweg 2014: 54).

In questa similitudine imprevista risuona quanto di Dante Michelangelo immette nella Cappella Sistina e quanto di Michelangelo trapassa nel *Requiem* di Verdi. Il compito di mediazione assunto da Zurita nel tradurre Dante si esprime infatti sui tre diversi livelli: autobiografico, simbolico, letterario. Se l’ultimo consegna al mondo ispanico, attraverso la traduzione e alla riscrittura, una nuova lettura della *Commedia*, le componenti

<sup>1</sup> Trad. italiana di chi scrive.

<sup>2</sup> Cfr. anche Madrazo e, per un accuratissimo profilo bio-bibliografico e critico, Favaro 2018.

personali e storiche rinviano altresì, come il riflesso del sole su uno specchietto retrovisore, a una condizione e a una esperienza indissolubile dal contesto dell’annosa crisi cilena.<sup>3</sup> Il riferimento più esteso agli autori del canone, da Esiodo, alla Bibbia a Kafka, si associa in Zurita alla coscienza di un’originale linea di ricezione dantesca in Ispanoamerica. Sebbene su Borges pronunci parole d’oro, più adeguate di molta letteratura secondaria, Zurita pensa per la poesia ispanoamericana e Dante a una ricezione più culturologica che letteraria, fatta di una *vivencia* piuttosto che di memorie scritte nell’annalistica:

Influencia directa, para nada. Pero Dante nunca ha tenido en sentido directo seguidores, porque es demasiada alta la vara. El que influyó profundamente en la literatura en castellano fue Petrarca, que inventó el soneto. La influencia técnica de Petrarca, por así decirlo, en cuanto a escritura, es incomparablemente mayor que la de Dante. Pero a este no se le puede seguir porque habría que ser él, no hay nadie que escriba mejor que Dante, entonces no lo puedes ni parodiar ni copiar. Pero está inserto en capas que son mucho más profundas. De partida, creo que el gran Infierno latinoamericano es el de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*. Como trasfondo es omnipresente, está en ‘Terra Nostra’ de Fuentes, en “Alturas de Macchu Picchu” de Neruda, en *El obscuro pájaro de la noche* de Donoso. Es decir, todas las representaciones del despojo, de los infiernos latinoamericanos son representaciones dantescas (Rodríguez 2015).

Il Dante vissuto di Zurita si propone agli antipodi degli scritti danteschi, a ben vedere europeisti, di Victoria Ocampo e di Borges:

Ma siamo chiari, sono solo una bestiolina sentimentale sudamericana e non pretenderò di insegnare io agli italiani la *Divina*

<sup>3</sup> “Vivo in un paese che non ha restituito i cadaveri [...] Lavoro con la mia vita” ecc. (Fazzini-Gatto 2018: 8-9).

*Commedia*, per Dio, no, solo che per me è sempre stato il più grande, sublime, lacerante poema della solitudine (Fazzini-Gatto 2028: 11).

Il Dante “fisico” del poeta cileno provoca la filologia e la teoria letteraria. Zurita si avvicina pericolosamente a Pound, ma anche al Pasolini della *Divina Mimesis* (1975). Una cosa è subire la tortura e attraversare la morte, come è avvenuto a Zurita, che ha conosciuto che cos’è il fascismo *reale*. Altra cosa è invece simpatizzare con il regime di Pinochet, come fece sebbene per un momento, anche Borges, richiamandosi a un’astratta idea di civiltà europea.

### Dal paratesto al testo

Come ha osservato María Elena Blanco:

Su llamamiento a “asumir en los límites de nuestra vida la construcción del Paraíso” mediante “la corrección sistemática de la propia experiencia”, para llegar un día (que probablemente no verá) a “la vida que alguna vez será”, es un grito a toda la humanidad: a las “gentes de Hiroshima”, a los “trabajadores chilenos”, a las “naciones de la tierra”. Ni Neruda ni Joyce fueron tan lejos en alcance o intención. Se aproximó también José Lezama Lima. Pero sólo Dante lo realizó a cabalidad, en el siglo XIV, y desde el XX, Raúl Zurita Canessa (María Elena Blanco 2016: 4).<sup>4</sup>

L’aspirazione alla totalità della rappresentazione della condizione umana induce Zurita ad accompagnare Dante

<sup>4</sup> L’importante contributo di María Elena Blanco era stato suggerito dal ciclo di cinque letture dantesche tenute da Zurita tra maggio e giugno 2016, presso la Biblioteca Nacional de Chile sotto gli auspici dell’Istituto Italiano di Cultura a Santiago.

nel suo movimento ascensionale verso il Paradiso, quindi il traduttore è un Virgilio che ha il compito ulteriore di rendere decodificabile la situazione non solo a Dante stesso, ma anche al lettore di lingua spagnola e, in particolare, al lettore cileno, al lettore del *Canto general*, che è stato testimone o, essendo più giovane, è semplicemente al corrente del naufragio nel sangue dell’utopia socialista di Neruda e di Allende. Sussiste in Zurita un sentimento metastorico del sacro che egli coniuga inevitabilmente con il sostrato religioso, cristiano e cattolico della lingua castigliana. L’aver percepito la lingua di Dante quasi come lingua materna nella sua infanzia rimanda da un lato alle ricadute dell’emigrazione, dall’altra al fenomeno dell’intercomprensione vigente tra le lingue neolatine, in particolare tra cultura spagnola e cultura italiana, come dono del Creatore e strumento di autoconoscenza. Nella scelta di Zurita c’è anche il valore aggiunto della lingua italiana come lingua delle scoperte e delle migrazioni, come visto, beninteso non delle conquiste geografiche per un orientamento inverso dell’Ispanoamerica, da Occidente a Oriente, piuttosto che il contrario. Si tratta di quel movimento che, differenziato al suo interno, si riassume nella formula del neobarocco, comprendente buona parte della poesia ispanoamericana postnerudiana, da Octavio Paz a Lezama Lima. Funzioni intellettuali ed extrapoetiche convergono in un’idea barocca del testo lirico inteso quale unità correlata con la rappresentazione indissolubile da una partitura musicale implicita e dalla voce intesa come interfaccia di suono e di gesto, dunque anch’essa metastoricamente melodrammatica. Tuttavia anche questa direzione centripeta sembra trovare in Dante il *termine ad quem* che induce ad asserire e, nel contempo, a negare l’idea di postmodernità concepita come mosaico di riscrittura, traduzione, imitazione, citazione, parodia, allegoria, contaminazione, e così via:

[...] la obra de Zurita, en un período de cuestionamiento de todas las antiguas certezas y de espanto ante la aparente deriva apocalíptica del planeta y de las naciones, representa la gesta existencial del ser humano, exenta de etiquetas, y la ascunción, en la escritura, de un doloroso destino personal y “epocal”, a la vez que insiste en imaginar poéticamente, contra toda desesperanza, un futuro de solidaridad y caridad (la caridad latina y la *xáris* griega, la gracia cristiana), equiparable al ejemplo de humanidad que nos dejó Dante en *La Divina Comedia* (Blanco 2015: 9-10).

Secondo Zurita infatti Dante è l'esempio del come edificare “una nueva forma social de experiencia” (Zurita 2012: 14). La parola usata da Zurita è “construir”, che tradurrei come “edificare”, ricordando una vecchia intervista rilasciata a chi scrive da Allen Mandelbaum, il quale distingue con sottigliezza: “Joyce costruisce, Dante edifica”.

In più, va ritenuta l'indipendenza duratura del poema dantesco dalla tradizione manoscritta e la sua ricezione-trasmissione semicolta in seno all'oralità, fenomeno di cui fa testo anche la testimonianza familiare della nonna di Zurita. A questo si deve aggiungere, peraltro, il radicale coinvolgimento del fatto musicale nella scrittura della *Commedia*, quale aspetto concreto sul quale l'ermeneutica si sta interrogando solo di recente (Ciabattini 2019).

Per il punto su Zurita e Dante si rinvia alle considerazioni genetiche e linguistiche di José Carlos Rovira ed Elisa Munizza, laddove il primo sembra confermare le premesse ontologiche indicate dallo stesso Zurita per la sua poesia e per il rapporto con Dante assunto “como pretexto extremo para una reflexión contemporánea, como actualización central de la muerte y de la muerte de la poesía” (Zurita, Rovira, Munizza 2018: 23). Il misticismo profano del poeta cileno ha infatti individuato nella *Commedia* il prototipo del poema-solitudine:

poema de la soledad esencial del ser humano, como momento en que ante la imagen de Dios quizá recuperamos la propia efigie, como respuesta a una muerte sin trascendencia que quizá sólo puede resurgir con la palabra (Zurita, Rovira, Munizza 2018: 39).

Pur rivendicando la relativa autonomia dei versi di Zurita dalle forme dantesche, nonostante la felice invadenza riconoscibile nel paratesto (*Purgatorio*, 1979; *Anteparáiso*, 1982; *La vida nueva*, 1994), nelle citazioni, nelle parafrasi, in una interpretazione più recente Elisa Munizza sottolinea la potente e deliberata convergenza del poeta cileno sui contenuti più violenti dell'opera di Dante, prendendo spunto dai versi conclusivi della “Pastoral” (*Anteparáiso*):

y contigo el aire, el cielo, los valles nuevos  
toda luz, hermana, toda luz  
del amor que mueve el sol te juro y las otras estrellas (Zurita 1982: 131).

Si tratta del giuramento in cui muoiono l'io lirico e le sue pretese di sopravvivenza scolastica, spegnendosi con esso l'egocentrismo poetico della tradizione e il disincanto ludico delle riscritture postmoderne:

En este punto del análisis es absolutamente necesario hacer referencia a la *Divina Commedia* de Dante Alighieri, ya que la referencia del último verso es más que evidente y coincide perfectamente con el origen del amor que surge de la desesperación. Dante así como la *Divina Commedia*. Después de haber tenido una brevísima visión de Dios, que realiza plenamente su itinerarium mentis in Deum, Dante se reconoce en su infinita soledad, posicionándose en el movimiento circular divino (Munizza 2019: 286-287).

Andando verso Dante, Zurita ha compiuto quindi il passo necessario di ripartenza che annienta il dolore e riconduce eroicamente all'anteriorità, al "prima"; mentre la poesia diviene l'atto votivo determinante della purificazione della lingua patria stuprata dal fascismo, si suggerisce con questo sacrificio la via della redenzione dell'assoluto umano attraverso l'amore.

## Bibliografía

- Blanco, María Elena. 2015. "Transitando por el universo Zurita". *Liminar*, 2 (1-12).
- Ciabattoni, Francesco. 2019. "Musical Instruments in Dante's Commedia: A Visual and Acoustic Journey." Digital Dante. New York, NY: Columbia University Libraries, 2019. <http://digitaldante.columbia.edu/sound/ciabattoni-instruments/>
- Favaro, Federica. 2018. *Raúl Zurita ad vocem*, [https://it.m.wikipedia.org/wiki/Ra%C3%BAI\\_Zurita](https://it.m.wikipedia.org/wiki/Ra%C3%BAI_Zurita) [2018]
- Fazzini, Marco e Gatto, Sebastiano. 2018. "Un esercizio privato di resurrezione. Un'intervista con Raúl Zurita". In Zurita, Raúl; González y los Asistentes; Giacon, Massimo. *Desiertos de amor/ Deserti d'amore*. A cura di M. Fazzini e S. Gatto. Roma: Squilibri (7-12).
- Madrazo, Jorge Ariel. 2000. "Diálogo con el poeta chileno Raúl Zurita. Del Purgatorio a *La vida nueva*". *Area*, 205 (249-253).
- Munizza, Elisa. 2019. "Raúl Zurita y la búsqueda del amor que nace de las cenizas: pastoral". In *Anteparaíso "Mitologías hoy"*, 20 (271-289).
- Rodríguez Juan M. 2015. "Raúl Zurita: Dante es la gran alegoría de la muerte de la poesía". *El Mercurio – Artes y Letras*, 20.09.2015 (e2-e3).
- Solanes, Ana e Zurita Raúl. 2008. "Escribir es suspender la vida". *Cuadernos hispanoamericanos*, 702 (99-120).
- Zaidenweg, Ezequiel. 2014. "Entrevista con Raúl Zurita: No hay más trascendencia de una lengua". *Letras Libres*, julio (48-54).
- Zurita, Raúl. 1982. *Anteparaíso*. Santiago de Chile: Editores Asociados.
- Zurita, Raúl. 2012. *Zurita*. Salamanca: Delirio.

Zurita, Raúl, Rovira, José Carlos, e Munizza, Elisa. 2018. "Habré vuelto a ver de nuevo las radiantes estrellas...". In *Raúl Zurita y Dante Alighieri*. Madrid: Del Centro Editores.



# El río Zurita

*Daniel Calabrese*

Escuchame, Zurita,  
te voy a contar un secreto:  
hace muchos años, en los años del óxido  
y los colores del óxido,  
me enseñaron a odiar tus países,  
o me pareció.

Yo no sabía qué clase de amor era el odio.

La herrumbre del puerto cegaba tus ojos  
ahí donde se enredaban los ríos chilenos  
con los barcos sudamericanos.

Es que los milicos argentinos eran así:  
traían cuchillos muertos que nadaban  
en el plasma oscuro de las arterias  
como peces desafilados.

# Il fiume Zurita

*Daniel Calabrese*

Ascoltami, Zurita,  
ti svelerò un segreto:  
molti anni fa, durante gli anni dell'ossido  
e dei colori dell'ossido,  
m'insegnarono a odiare i tuoi paesi,  
o mi parve.

Io non sapevo che genere d'amore era l'odio.

La ruggine del porto acciecava i tuoi occhi  
laddove si confondevano i fiumi cileni  
con le imbarcazioni sudamericane.

C'è che i militari argentini erano così:  
portando coltelli morti che nuotavano  
nell'oscuro plasma delle arterie  
come sfilati pesci.

El que no corre es el río Zurita,  
pensé que decían en esas llanuras tediosas,  
o me pareció,  
pero los ríos bajaban a los saltos  
llevándose de a poco el color de los cerros  
mientras me molían a patadas por culpa de tus países.

Era asco, te digo, alguna especie de asco.  
Los milicos chilenos en vez de países  
tenían sobredosis de una tierra confusa  
porque las montañas se movían, Zurita,  
y la gente presente que moverse  
es una tradición del agua.

Entonces los ríos, que son el idioma  
con que la tierra insulta al mar,  
empezaron a correr por nuestras venas;  
eran ríos circulares y rojos  
como las fronteras de los países que giran  
o aquel ardor italiano que se asemeja al delirio  
de los chilenos menos milicos.

Corrían y corrían  
con los sedimentos de aquella memoria  
que raspa, fricciona  
y nos hace picar todo el cuerpo  
hasta que adoptamos la forma de los poderosos.

Solamente los ríos pueden correr  
sin que los persigan las sombras  
que a algunos animales les parecen demonios,  
pues ellos también tienen la costumbre de ir atrás.

Te digo que nadie nos quería y el desamor, Zurita,

A non correre è il fiume Zurita,  
pensavo dicessero in quelle pianure tediose,  
o mi parve,  
ma i fiumi scendevano a salti  
dilavando poco a poco il colore delle montagne  
mentre mi sfinivano a calci per colpa dei tuoi paesi.

Era schifo, ti dico, una sorta di schifo.  
I militari cileni invece che paesi  
avevano overdose di una terra confusa  
perché le montagne si muovevano, Zurita,  
e la gente presente che muoversi  
è una tradizione dell'acqua.

Allora i fiumi, che sono la lingua  
con cui la terra insulta il mare,  
cominciarono a correre lungo le nostre vene;  
erano fiumi circolari e rossi  
come le frontiere dei paesi che girano  
o quell'ardore italiano che assomiglia al delirio  
dei cileni meno militari.

Correvano e correvano  
coi sedimenti di quella memoria  
che raspa, sfrega  
e dà prurito lungo tutto il corpo  
finché adottiamo la maniera dei potenti.

Solamente i fiumi possono correre  
senza che li perseguitino ombre  
che a alcuni animali paiono demoni,  
perché pure loro sono abituati ad andare dietro.

Ti dico che nessuno ci voleva bene e il disamore, Zurita,

hace desaguar a los ríos en cualquier parte.

Ojalá nos acosaran sombras o animales  
antes que esos demonios,  
y rezamos para que esto no se repita.  
En los caudales de sangre, al comienzo  
nadie se atreve a nadar  
por miedo a la mordedura de un pez oxidado  
o a que lo rocen los cuchillos  
pero no falta el que cierra los ojos y se mete,  
y los demás repiten, repiten,  
hasta puede resultarles dulce,  
fácil de flotar, gelatinoso,  
tibio como los perros amarillos de la calle  
que siempre miran hacia atrás  
a ver si los persigue un país de milicos  
o dos.

Veamos, ¿qué pasa si te odian los odiados?  
¿Es amor? ¿Es matemática?  
Los milicos me enseñaron a odiar tus países, Zurita.  
Por suerte no aprendí.

Aunque me persiguieron, no aprendí.

Y eso que muy pocas veces tuve suerte rezando.

fa perdere acqua ai fiumi da tutte le parti.

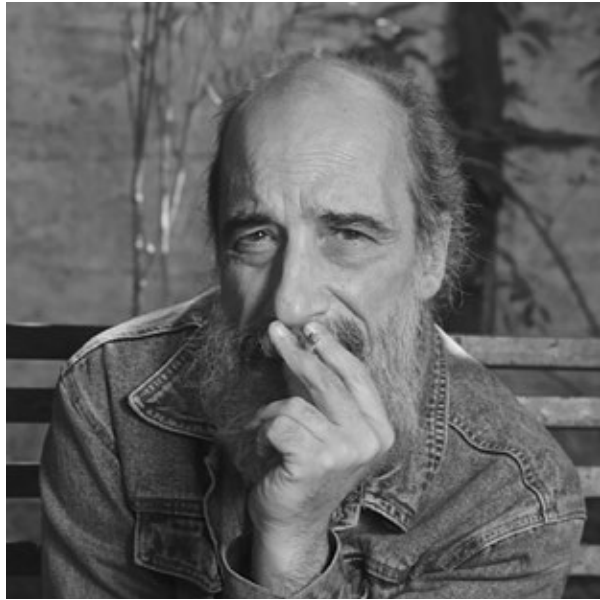
Magari ci assillassero ombre o animali  
invece che quei demoni,  
e preghiamo affinché questo non si ripeta.  
Nei corsi di sangue, all'inizio  
nessuno osa nuotare  
per paura di sfiorare i coltelli  
o il morso di un pesce ossidato,  
ma non manca chi chiuda gli occhi e vi entri,  
e gli altri ripetono, ripetono,  
addirittura può sembrare dolce,  
facile stare a galla, gelatinoso,  
tiepido come i gialli cani di strada  
che sempre si guardano alle spalle  
per vedere se li insegue un paese di militari  
o due.

Vediamo un po', cosa succede se ti odiano gli odiati?  
È amore? È matematica?  
I militari m'insegnarono a odiare i tuoi paesi, Zurita.  
Per fortuna non imparai.

Anche se mi perseguitavano, non imparai.

E questo nonostante ben poche volte abbia avuto fortuna  
pregando.

*Traduzione di Lucia Cupertino*



## **Scritti su poesia, canzone e performance**



Raúl Zurita (foto di Miguel\_Sayago)

# Mousiké o l'arte delle Muse

Giorgio Rimondi

Nella Grecia omerica il termine *mousiké* non indicava una singola disciplina artistica, quella che oggi identifichiamo con l'arte dei suoni, ma l'insieme delle arti patrocinate dalle Muse. In un senso appena più restrittivo alludeva alla duplice abilità di comporre e recitare versi accompagnandosi con uno strumento. Per questo *mousikós*, ovvero “musicisti”, erano detti quanti aspiravano agli ideali di bellezza a cui si conformava ogni pratica artistica, fosse essa coreutica, verbale o sonora.

Con l'avvento della scrittura alfabetica il termine acquistò un sfumatura ulteriore, e venne utilizzato per indicare le dinamiche che accompagnavano la lettura ad alta voce, quella che si praticava nei luoghi pubblici. Dinamiche collegate all'alternanza delle sillabe, ora lunghe e ora brevi, che scandivano il ritmo dell'enunciazione (l'interpunzione intervenne infatti in un secondo momento, e ancora sui monumenti romani si continuò per molto tempo a utilizzare la *scriptio continua*), e dipendevano

da un'arte del dire che utilizzava gli artifici della retorica per aumentare la propria efficacia.

Se dunque il termine riuniva ciò che noi abbiamo successivamente imparato a distinguere: musica e danza, parola cantata e recitata, con l'avvento della scrittura alfabetica iniziò una complessa fase di transizione testimoniata dal mito di Orfeo, in cui si iscrive il passaggio dalla tradizione orale alle pratiche della scrittura. Accompagnando il proprio canto con il suono della lira Orfeo compie infatti una duplice operazione: da un lato acquieta gli animali e gli elementi naturali, mentre dall'altro porta agli uomini il sapere e il modo di codificarlo. Egli si colloca dunque sul crinale che separa il *mythos* dal *logos*, ovvero il sapere magico da quello razionale. E proprio su quel crinale si inserirà la riflessione filosofica, che a partire da Platone pensa la musica come un'espressione allo stesso tempo artistica e cognitiva. Vero è che il grande filosofo ateniese non intende contestare apertamente la tradizione mitica e sapienziale, preferendo adottare la logica del "rinnovare conservando". Per questo da un lato riconosce il potere dell'oralità rappresentato da Socrate, il maestro di tutti i filosofi, che non avendo mai scritto una sola parola pensa la musica come modello per la riflessione filosofica; mentre dall'altro, e in contrasto con Socrate, sostiene che in quanto espressione del *logos* la filosofia è una forma di conoscenza superiore al *mythos* e quindi alla musica.

Dobbiamo dunque a Platone la fondazione di un'estetica come articolazione della complessità. Convinto che l'arte dei suoni possa influire sulle disposizioni emotive, determinando la formazione del carattere e il comportamento individuale, egli si preoccupa infatti di distinguere fra musica apollinea, la cui bellezza deve essere regolata dal discorso razionale, e musica dionisiaca, che punta alla liberazione degli istinti e al dominio dell'irrazionale. La prima è collegata alla lira, che serve ad accompagnare il canto veicolando significati e sollecitando la parte poetica dell'anima, la seconda al flauto, lo strumento di

Pan, che fa perdere il senno e scatena pericolose passioni: "Le melodie del flauto – leggiamo infatti nella *Repubblica* – producono sensazioni tali che io, come molti altri, ne sono turbato". Come a dire che c'è musica e musica – e non tutti gli strumenti si equivalgono. Veridico prolungamento della bocca, direttamente collegato al ritmo della respirazione, il flauto produce infatti derive emotive (e cinetiche) difficilmente controllabili. Per questo Platone ne diffida, ritenendo che evochi un mondo in cui predomina il godimento della sfera acustica sulla forza dell'analisi e del ragionamento.

Adottando questa fondamentale separazione, la tradizione medievale si assume il compito di articolarne gli esiti sul piano spirituale. Ponendo il canto al servizio della liturgia, o per essere più precisi della "liturgia della Parola" (che è ovviamente parola divina), il cristianesimo trasforma infatti la parola nel supporto di un senso trascendente, inteso a celebrare verità soprasensibili, e abbandona la musica strumentale. Esattamente questo accade nel Gregoriano, il canto liturgico adottato dalla Chiesa cattolica a partire dal VI secolo dopo Cristo. Sviluppatisi per oltre un millennio, la sua influenza ha confermato la divisione delle arti fin dentro agli apparati istituzionali, nella struttura stessa dell'ordinamento scolastico, dove infatti ancora oggi esse si insegnano separatamente: musica da una parte, letteratura e poesia dall'altra.

Forse per questo l'arte del canto, che tende a unire suono e senso e dunque musica e letteratura, non ha mai trovato una collocazione certa nelle gerarchie estetiche: dal mito di Orfeo alle forme liturgiche introdotte dalla Chiesa, il suo ruolo è stato infatti allo stesso tempo celebrato e guardato con sospetto. E non poteva essere altrimenti. Se infatti è vero che nel canto si riversa un'ininterrotta tradizione di affetti e passioni, è altrettanto vero che esso resta una forma espressiva ambigua e difficile da situare. Cantando accade infatti che le curve intonative precedano i valori semantici, sicché la voce che canta non è più lo strumento

dialogico della filosofia (quello che in Platone articola il *logos* e che Aristotele chiama *phonè sémantikè*) ma tende piuttosto a configurarsi come luogo eccedente e non concettualizzabile, in grado di sovvertire la linearità del discorso.

Non si tratta di un concetto astratto ma di un'esperienza comune. Quando infatti ci accade di ascoltare una canzone (o un'aria d'opera) senza conoscerne preventivamente il testo, possiamo facilmente verificare come un discorso cantato, per quanto seducente, sia indubbiamente meno intelligibile di un discorso letto o pronunciato. Fingendo di mettersi al servizio del testo, ma in realtà sorgendo a spese del testo, il canto tende infatti a presentarsi come ostacolo alla significazione, non come suo alleato. Se la voce che canta piace ai poeti e dispiace ai filosofi è proprio perché attrae la parola nel circuito del suono, consentendo un godimento sul quale la voce della coscienza non ha potere, e contro il quale si infrangono i divieti della ragione.

Offrendo una soluzione al problematico rapporto fra suono e senso il canto finisce tuttavia per coinvolgere, inquietandole, sia la storia della musica sia quella della letteratura. Se Dante chiama "canti" i capitoli del suo poema e Petrarca affida i propri versi all'ascolto, una certa forma di poesia contemporanea si vuole addirittura "sonora". Allo stesso modo capita che i compositori pensino in termini narrativi il senso del loro lavoro: dal *Flauto magico* di Mozart alla *Sagra della primavera* di Stravinskij.

Se ne potrebbe concludere che musica e poesia, le cosiddette "arti sorelle", esprimano il desiderio di trapassare l'una nell'altra, o almeno di potersi riunire come accadeva nella Grecia antica. Se questo è vero, sarebbe la nostalgia delle origini a spingerle verso una ricongiunzione impossibile, a creare il miraggio di un appuntamento sempre differito ma irrinunciabile.

Come è facile intendere, ciò non è affatto estraneo agli obiettivi degli studi che seguono, ed è senza dubbio coerente con il senso del Premio Dubito International 2018 assegnato a Raúl Zurita. Così come credo non sia estraneo a chiunque abbia anche

una sola volta assistito a una performance poetico-musicale. Nel momento performativo, infatti, musica e parola, declamazione e canto si ricompongono in una *forma nuova*, che prima non esisteva, una forma che forse Platone non apprezzerrebbe ma che noi riconosciamo come tipica della modernità. Sebbene abbia un indubbio rapporto con il *logos*, ovvero con la significazione, essa resta infatti strettamente collegata all'universo emozionale, certamente più consono allo spirito di Dioniso che a quello di Apollo.

# Sfumature di frequenze poetiche

Storie di incroci tra verso e voce

Federica Favaro

Prendere in esame l'interrelazione tra poesia e musica significa considerare una pratica molto antica nella storia della letteratura che, con il fluire del tempo, si secolarizza ampliando i propri confini. La lirica, poesia accompagnata dalla lira, ha origine in Grecia con rapsodi e aedi; acquisisce rilievo a livello pedagogico con il nome di *mousiké techné* (o "arte delle Muse") annoverando *logos*, *armonia* e *rhythmos*, e finisce per essere percepita come un insieme: musica e poesia sono, in questa fase della storia, inscindibili a tal punto che Platone, nel "Filebo", dedicherà un ampio spazio a toni, metri e accordi. Sotto forma dialogica, Socrate attribuirà alla voce le qualità di unità e molteplicità, sosterrà l'urgenza di categorizzazione ontologica e tratterà alla stessa stregua musica e grammatica, insignendo quest'ultima di un ruolo regolatore. Nel mondo greco il genere poetico si lega alla comunicazione più che alla lettura, munendosi di un coro, di un pubblico e di strumenti musicali; è ciò che Aristotele, nell'opera "Poetica", denomina poesia ditirambica, o poesia

corale; poesia citarodica, o poesia accompagnata dal citar e poesia aulodica, o canto con l'aulòs, somigliante a un flauto di legno o avorio. Le composizioni poetiche di questo periodo storico sono caratterizzate da una forte retoricizzazione che si palesa attraverso l'uso delle strutture convenzionali vincolate all'apprendimento scolastico, rivelandosi particolarmente adatte alla performatività; la modalità esecutiva scandisce le varie tipologie a cui appartengono i canti solistici destinati a eterie e tiasi, le poesie giambiche e trocaiche simili a nenie ritmate, gli agoni poetico-musicali. Le varie occasioni della *polis* vengono, infatti, marcate da melica monodica e collettiva: di stampo religioso vi sono gli inni dedicati alle divinità (peana, ditirambo); in situazioni di lode si trova l'epinicio rivolto al vincitore delle competizioni; le feste danzanti sviluppano un componimento adatto al ballo, l'iporchema (Montanari 2014). La performance poetica ha, inoltre, proprietà che si discostano dall'esclusivo spessore letterario: può godere di un valore rituale, che comporta un cambiamento di status sociale, ed è dotata, frequentemente, di un valore estetico molto vicino alla concezione aristotelica di catarsi.

Spostandosi più avanti nella linea del tempo, si constata che, con le ballate medievali, l'obiettivo si modifica: la lettura silenziosa di tipo intensivo si evolve in recital e lascia spazio alla creazione di un rapporto tra performer e spettatore (Wright 2011: 411-28). I poeti sono, al contempo, i trovatori che concepiscono la poesia come genere cantato che amalgama verso e voce e i giullari, antenati dei cantautori moderni, che intonano le composizioni trovadoriche. Tra le più diffuse, si trovano le *canço*, i generi dell'alba e della pastorella, di contenuto amoroso; i *sirventes* satirici che devono la propria definizione all'arrangiamento musicale successivo, al quale si assoggettano; i *plahn* funebri e le *tenso* dialogate (Formisano 2012: 25-6). Rossell, al riguardo, crede fermamente nella vicinanza tra l'oralità dei cantori e altre discipline, innalzando a modello poetico l'imitazione



musicale e letteraria tipica della cultura umanistica. L'autore asserisce che i testi lirici medievali furono quasi sempre studiati secondo una prospettiva monosettoriale, limitata alla musicologia o alla filologia, sebbene i codici rinvenuti confermino la teoria di convivenza tra melodia e testo, data dalla presenza di notazione musicale (Rossell 2020). La trascrizione melodica, provvista esclusivamente di altezze e non di durate, segue in modo religioso la scansione sillabica dei componimenti, facendo propri i criteri della "mensurazione": il neuma obbedisce alla sillaba, che influisce sull'interpretazione e sull'andamento monodico (Cattin 1991: 87). L'esercizio della vocalità raggiunge, però, il proprio auge con le avanguardie. Il cabaret Voltaire, celebre luogo di sperimentazione letteraria a Zurigo fu culla del dadaismo e della poesia performativa, esplorata anche da Filippo Tommaso Marinetti. Grazie alla lungimiranza del proprio ideologo, il futurismo, sorto nel 1909, getta le fondamenta di una nuova branca in cui il poeta non è solo scrittore, ma un poliarista che, di fronte a un pubblico preparato all'ascolto della voce microfonica, impiega l'oralità e il gesto: il performer è colui che dilata le potenzialità della poesia avvalendosi della teatralità e dei materiali a disposizione, come musica ed effetti speciali. A questa tradizione poetica aderisce Francesco Cangiullo che, con la poesia pentagrammata, rinnova la lettura poetica con accompagnamento e Fortunato Depero, che sfrutta il potere suggerente dell'onomatopea con la "verbalizzazione astratta" e l'"onomalingua" (Vilaríño Picos 2013: 219-20).

Secondo quanto afferma Menocal nei suoi studi, già a partire dalle origini mozarabiche e provenzali la poesia e la musica hanno proprietà di unione, più che di differenziazione; tale fenomeno non si esaurisce con il tempo, anzi, attecchisce nel presente instaurando un forte vincolo tra migliaia di individui che cantano a memoria gli stessi brani, pur abitando regioni remote del globo. La *muwashabat*, componimento poetico colto della Spagna musulmana, viene presentata dall'autrice nel libro

*Shards of Love: Exile and the Origins of the Lyric* come genere che precede la canzone moderna attraverso una riflessione che fa in modo che Petrarca, Dante, Jim Morrison ed Eric Clapton condividano un unico spazio. Il parallelismo tra la letteratura classica e la musica attuale conferma l'impronta lasciata dalla poesia amorosa nella storia. Nella penisola iberica, per esempio, le *cantigas de Santa Maria* si servono della semiografia musicale come istruzione operativa per poi essere cantate: i vari componimenti fanno riferimento a schemi metrici e melodici precedenti (*so*), a un vasto ventaglio lessicale (*mot*), a un gioco intertestuale continuo con il corpus poetico coevo (*razó*) (Colantuono 2014). Il legame artistico, perciò, non è nuovo, nonostante in alcuni ambienti si avverta una certa lontananza dovuta all'impressione di riforma letteraria: Federico García Lorca, oltre a essere poeta, coltivò sin da adolescente la passione per la musica trasmessa da Manuel de Falla; le avanguardie de-strutturarono totalmente il concetto di tradizionale; Raúl Zurita, nel 2008, affermò che "musica e poesia non sono la stessa cosa, ma l'impulso che le genera, la vertigine che spinge a comporre e a scrivere è la stessa" (Santini 2009). Questo binomio, presente nelle varie epoche, dimostra che poesia e performance videro la luce simultaneamente e che il suono si presenta come intrinseco al genere poetico, il cui peso è imprescindibile e mai secondario: la poesia nasce come canto e mnemotecnica, modifica il proprio formato con il manoscritto che la rende elitista e poco abbordabile, si corrobora con la stampa e ritorna alle radici inter-disciplinari nel mondo contemporaneo. McLuhan illustra l'andamento delle varie tappe: nell'antichità impera l'oralità edificata sulla divulgazione e sulla comunicazione tra individui; con la nascita della tipografia irrompono i concetti di autore e consumo; nel villaggio globale del XXI secolo si assiste a una retrocessione che incorpora vista e udito, vedendo confluire i vari mezzi di comunicazione e linguaggi (McLuhan 1962: 16). In relazione alla metamorfosi lirica e all'integrazione della voce, appare,

inoltre, interessante la distinzione, sincronica e diacronica, tra oralità primaria e secondaria elaborata da Ong, che si fonda sulla diversa capacità di lettura e di scrittura e sulla necessità, più o meno presente, di codificazione. Le culture orali del passato, intese dall'autore come oralità primaria, conoscevano esclusivamente la parola nella forma espressiva fonica, il cui potere sacro si rivelava grazie al conferimento di un nome. I membri di queste società, pur non possedendo testi scritti, riuscivano a ricordare grazie a figure retoriche come l'accumulazione, grazie allo stile formulare e a strategie di tipo affettivo. La fase in cui viviamo, l'attualità, viene, invece, definita dallo studioso come secondaria, sia per l'assimilazione dei *new media*, sia per l'idea di recupero, date le molteplici similarità con la trasmissione culturale più antica (Ong 1982: 47).

La scrittura ancora oggi viene associata al prestigio ed è per questa ragione che nella contemporaneità vi è un tentativo di dimostrare che le linee tracciate sul foglio evocano manifestazioni orali: dominano la mancanza di linearità, il *work in progress* e la precarietà dell'inconcluso. Studiando il fenomeno in termini di adeguamento a una vita che Mora descrive come "anfibia" o "pangeica", si nota come gli individui si stiano abituando sempre più a reazioni neuronali immediate: il riscontro preminente è il passaggio dal linguaggio visuale a configurazioni artistiche che mescolano e scambiano informazioni transdisciplinari (Mora 2012: 12). Il formato non deve essere discriminatorio quando si valuta la qualità artistica, a maggior ragione se la poesia presenta problemi euristici e metodologici dovuti alla definizione convenzionale del termine. Siamo di fronte a una trasformazione che va dalla purezza aristotelica che divide la *gnosis* in categorie con fine didascalico, che passa per la ratio cartesiana guidando la ragione verso un metodo, sino a giungere a un contesto segnato da una letteratura ibrida, da un incrocio di generi. È particolarmente chiara la riflessione fatta da Michel Chion: "visualizzare il suono di un segno è dedurre l'udibile di ciò che

si percepisce alla vista del leggibile". Pertanto, benché vi siano difficoltà documentative dovute spesso alla connessione con il *live*, diviene significativo analizzare l'atto poetico performativo nella sua totalità, senza limitarsi a una mera lettura endofasica. Seguendo la linea d'investigazione intrapresa da Paul Zumthor, è d'uopo associare la performance alla forma e all'adattamento del testo, per cui il componimento in sé si estende a "parole e frasi, sonorità, ritmi ed elementi visuali". Ogni evento performativo si distribuisce in cinque fasi (produzione, comunicazione, ricezione, conservazione e ripetizione), concretizzandosi attraverso i canali sensoriali (Zumthor 1991: 33-4). Poesia e musica condividono, infatti, un rapporto di *mimesis* con il mondo esterno, conferendogli senso, e una dimensione combinatoria, vale a dire la connessione e l'associazione tra i vari componenti interni: musicalmente parlando, un esempio pratico potrebbe essere l'equilibrio tra tensione e distensione; a livello poetico, il "gioco" tra parole e suoni (Conde Lucero 2014: 69). Per avvicinarsi all'unione lirico-sonora è necessario avvalersi di tre fattori: in primo luogo, il valore sociale all'interno del contesto spazio-temporale, ovvero la realizzazione del prodotto artistico legato a un'epoca determinata (Kramer 2018); in secondo luogo, la capacità poetica dell'artista nell'uso della voce e, infine, il ritmo, che corrisponde al punto di incontro tra le due arti (Abad 2013: 24). La creazione di significato ha valore unicamente quando l'opera viene inserita in una circostanza reale; se ciò si verifica, questa riceve il nome di ideologema.

L'interpretazione segna il tempo e vive ancorata al presente per essere consumata e rivissuta nella memoria dello spettatore; malgrado ciò, sostiene Peggy Phelan, la fruizione successiva implica perdita. Da un lato, a causa dell'impossibilità di afferrare completamente le sfumature date dalla presenza; dall'altro perché, nel caso in cui vengano effettuate incisioni, queste impediscono una percezione totalizzante: corpo e voce partecipano a un obiettivo comune, si diversificano e

contraddistinguono ogni performance o lettura (Phelan 1993: 146). Se il mondo liquido in cui viviamo fa sì che la poesia si adatti al nostro *zeitgeist*, in cui la dimensione audiovisuale, le pubblicità e le produzioni filmiche influiscono sempre più su arte e letteratura, ne consegue che il suono possa sbocciare sotto varie forme nella poesia contemporanea, configurandosi in categorie specifiche: basti pensare alla *sound poetry*, allo spazio radiofonico, alla *slam poetry*, all'*open-mic*, alla polipoesia... In *How to Read an Oral Poem* Foley fa un'ulteriore divisione, parlando di "spoken word, oral performance, voices from the past and written oral poems" (Foley 2002: 39-53); Bühler, interessato alla teoria comunicativa, nell'"Organon Modell" conferisce al linguaggio tre funzioni che lavorano in modo armonico: in primo luogo, la *Ausdrucksfunktion* o espressione; in secondo luogo la *Darstellungsfunktion* o rappresentazione e, infine, la *Appellfunktion* o richiamo. In poche parole, il semplice passaggio di contenuto avviene grazie a un soggetto che prende una posizione, a un individuo che riceve, al rinvio alla realtà. Il processo poetico-musicale avrà esito felice nel caso in cui vi sia un'attuazione concreta, ovvero quando si possa definire, con le parole di Austin, "performative speech act" (Austin 1975: 47). La poesia in musica, come parte integrante della poesia performativa o perfopoesia, prende corpo con un evento dal vivo o una registrazione, la cui caratteristica essenziale è l'immediatezza; Antonio García Villarán usa la definizione "messa in scena della poesia scritta" per spiegare la coscienza, la consapevolezza e la conoscenza del poeta di forma e struttura poetica al momento dell'esecuzione (García Villarán 2012: 12). Sulla stessa linea si pone Schechner, i cui studi fanno luce sulla singolarità di ogni interpretazione e sull'importanza del continuo movimento nella diffusione dell'informazione, che deve compiere alcuni passi così riassunti: pratica, laboratorio, saggio, riscaldamento, svolgimento, raffreddamento e conseguenze (Schechner 2003: 17-29). Si fa riferimento, quindi, alla parola che prende vita, che esce dal

foglio; all'oralità associata all'emozione, alla metrica, al ritmo; alla voce che esercita il ruolo principale nella comunicazione, il cui primo risultato è l'ottenimento di una risposta istantanea. Ogni performance, secondo Dell Hymes, riesce a concretare il virtuale adattandosi alla situazione comunicativa e utilizzando la cronologia testuale affinché intertesto e intratesto si fondano. Zumthor, in tal senso, afferma:

Il testo poetico orale, per il fatto stesso che impegna un corpo mediante la voce che lo veicola, respinge più del testo scritto ogni analisi che voglia dissociarlo dalla sua funzione sociale e dal posto che tale funzione sociale gli conferisce. Allo stesso modo rifiuta la separazione dalla tradizione a cui si rifà, esplicitamente o implicitamente, e dalle circostanze in cui si fa sentire. Molto più di quanto il testo scritto sia legato alle tecniche manuali o meccaniche del segno grafico, il testo orale dipende dalle condizioni e dai tratti linguistici che determinano ogni comunicazione orale (Zumthor 1991: 41).

Non si può dissociare il testo dall'oralità, come non si può scindere il corpo dal componimento. La presenza materiale, fisica porta con sé l'esperienza vissuta e va concepita come relazione con l'altro, come una polifonia incessante e costante in cui ogni termine e ogni interiezione risignifica il segno, contemperandosi con altri codici. La poesia in musica risiede nell'astrazione di un'idea che, a mano a mano, prende forma: vi è uno stadio iniziale e potenziale in cui viene plasmata attraverso la modulazione; uno stadio centrale in cui si converte in ibrido audio-testuale e uno stadio finale, in cui diviene una sorta di montaggio cinematografico. Il componimento va studiato, contemplato, interiorizzato poiché saranno poi la metrica e la fonologia a suggerire una versione sonora: interpretare i versi significa localizzarne la frequenza e assumere il ruolo di intermediario tra parola e mondo. Il quadro comunicativo di Jakobson può essere, quindi, applicabile come proposta di

ricerca: vi è un mittente, che è il poeta; un destinatario, ovvero il pubblico; un messaggio, la poesia stessa e un contatto, l'emissione sonora. Quando vi è uno scambio orale, il flusso informativo raggiunge il destinatario attraverso una pluralità di canali che, pur interagendo, mantengono la propria consustanzialità: è questo il caso della codificazione e la decodificazione di contenuti sonoro-verbali. González Martínez parla, infatti, di “sinonimia eterosemiotica” che si verifica quando “le unità portatrici di uno stesso significato appartengono a registri semiotici eterogenei”. Per questa ragione, lo studio di un'opera che si limita al testo esclude una parte importante a livello contenutistico che risulta imprescindibile per l'analisi. L'opera letteraria musicata è oggetto di un processo chiamato trasposizione, meccanismo basato sull'intertestualità e sull'ipertestualità che collega la supercategoria con la subcategoria; la conseguenza diretta è l'eterosemiosi o incrocio tra generi che non predominano l'uno sull'altro. Il testo musicale agisce su più sistemi simultaneamente per cui non va considerato come sovrapposizione, ma come complesso unitario e coerente che fa leva su ripetizioni di motivi e andamenti ritmici al fine di aiutare la percezione (González Martínez 1987-89: 502-04): per musicare un testo, generalmente, vengono avviati procedimenti direttamente legati al concetto di espansione, ovvero l'integrazione di componenti appartenenti ad altri sistemi che non apportano cambi considerevoli all'opera, bensì la completano. Rossana Dalmonte ramifica questo meccanismo in tre direzioni che riguardano la fonologia, la grammatica e la semantica. L'espansione fonologica e grammaticale avviene in caso di modifiche a livello strofico, ritmico e sintattico; l'espansione semantica s'intende, invece, come acquisizione di ulteriori significati. Quest'ultima funziona come prolungamento acustico della poesia che diventa opera *intermedia*: una ecfresi sonora (decentramento rispetto al meccanismo di ecfresi visuale che si interpreta come passaggio dall'immagine al testo) che si

disloca verso il rapporto tra la configurazione verbale e quella aurale; una trasmutazione intersemiotica, seguendo gli studi di Jakobson (Meza 2018: 33-5). Quando il discorso viene trasmesso hanno un peso particolare due aspetti: la comprensione e la dimostrazione delle abilità del locutore che trova riscontro nella partecipazione dell'uditorio. Performer e ricevente condividono il medesimo campo, esercitando un'influenza mutua, mentre lo stimolo frutto della relazione binaria tra elementi produce un effetto definito da Erika Fischer Lichte come “feedback autoreferenziale e in divenire”. La poesia, secondo Paul Valéry, passa da potenza ad atto durante la performance, quando stabilisce una connessione testuale e acustica con il proprio destinatario, quando questo diviene “spect-actor”, quando l'atto performativo è anche veicolo di trasmissione della memoria collettiva e vincolo identitario. Bisogna, infatti, osservare che la transcodificazione del testo, descritta da Jurij Lotman come passaggio obbligatorio che trascende i confini cartacei, non è il solo atto compiuto dagli ascoltatori, dato che il legame semiotico tra astanti si riflette per risonanza su tre tipi di condotta, analizzati da Keir Elam: la generazione di un input che provoca una reazione a catena; l'appartenenza a un gruppo con cui si condivide un certo comportamento e, infine, il riconoscimento della propria risposta nella risposta altrui (Elam 1980: 42). Ci si trova davanti a un tipo di esperienza i cui punti di forza sono la prosodia e la tecnica vocalica: parafrasando Bernstein, modificare l'accento implica un cambiamento quantitativo; variare la quantità ha effetti sul tono; cambiare il tono o timbro influisce sul concetto. In possesso del blocco testuale, il poeta, come uno scultore, ascolta la scrittura, le dà voce e la accompagna con il suono: proprio per questo la musicalizzazione richiede un rapporto dialogico con il testo poiché l'unica interpretazione soggettiva è quella del cantante o del performer che riproduce, più o meno fedelmente e con più o meno successo, le intenzioni originarie. L'elemento fonico

non va tralasciato: a seconda della durezza del verso, questo graffia o accarezza, percuote o sussurra. Una poesia può essere letta come una litania, può essere gridata, cantata o unita alla musica; ciò fa capire l'importanza del paralinguaggio, che merita di essere studiato quanto la poesia stessa, tanto è vero che i tratti prosodici possono scaturire un ritorno differente a seconda del loro utilizzo. Dana Gioia sostiene, inoltre, che la struttura fornita dalla metrica e dal paraverbale, oltre a favorire la memoria, attivi anche il piacere di locutore e destinatario:

I modi specifici in cui il linguaggio viene modellato in poesia differiscono da una lingua all'altra, ma la pratica di disporre in modo regolare di alcune caratteristiche comprensibili tramite l'udito come accento, tono, quantità, allitterazione, conteggio delle sillabe o sintassi è così universale che suggerisce vi sia qualcosa di primordiale e imprescindibile in tale lavoro. Il discorso metrico non solo produce una maggiore attenzione in grado di aumentare la ritenzione mnemonica; ma sembra anche fornire un innato piacere fisico sia all'ascoltatore che al locutore (Dana Gioia 2003: 32).

La voce, la rapidità, l'esitazione sono tutti elementi utilizzati dal poeta per ragioni comunicative: il ritmo, per esempio, opera per predisporre e assicurare la funzione poetica; l'articolazione delle parole crea connessioni tra le sillabe o le separa, producendo, in tal modo, svariati effetti fonici; il timbro, inteso teoricamente come diagramma di frequenze acustiche e, praticamente, come inflessione, serve, secondo Brooks e Warren per svelare i sentimenti e il rapporto dell'autore con la parola scritta, incidendo così nella relazione con il pubblico. Parlare di poesia e musica significa esaminare un genere bi-modale, che si nutre sia dell'oralità che della scrittura, e che permette a cantautori e poeti come Joan Manuel Serrat, Enrique Morente e Leonard Cohen di cantare le opere di Antonio Machado e di Federico García Lorca. La differenza tra un

testo con e senza melodia risiede nel risultato: la ripercussione del messaggio nell'ascoltatore sarà, difatti, diversa nell'uno o nell'altro caso. Se la linguistica cerca di studiare le note come se si trattasse di un idioma, unirle a un testo equivale a provocare una giustapposizione di significanti che, inevitabilmente, influirà nella ricezione. La musica non è, però, costituita dalla stessa materia del linguaggio, o almeno non del tutto: con quest'ultimo condivide la produzione di suoni determinati da una sequenza temporale, siano questi semanticamente rilevanti o meno, e la comunicazione con un interlocutore; come una lingua, possiede un sistema di sigle e un vocabolario proprio. Nella poesia in musica spesso il verso ricorre alla tipografia o a strategie foniche per aiutare cadenza e modulazione allo scopo di effettuare le pause corrette (potenziali, significative, enfatiche...) e di integrarsi correttamente con la base musicale, che si tratti di *spoken word* o di poesia cantata. Dal momento che, quando si parla, il destinatario non percepisce un unico suono, ma un gruppo fonico e che ogni emissione dipende da altri aspetti legati all'intonazione, ne deriva che solo combinando in modo opportuno questi elementi si concepirà un discorso soddisfacente. La spiegazione vale ancor di più quando si fa riferimento alla perfopoesia, che si serve delle variazioni di tono e di altezze acustiche, così come delle espressioni facciali e corporali, per comunicare emozioni. Musica e verso oggi, degni successori di una tradizione lunga secoli, presentano una rimediazione che fa della pluralità il proprio punto di forza: il genere è in divenire, la discorsività si allaccia alla sperimentazione, la complementarietà multidisciplinare si allontana dal *cliché* che separa tradizione e novità. Non vi sono minacce, ma uno scopo comune: fomentare l'amore per una poesia migrante che sta spiegando le ali alla ricerca di nuove tecniche di volo.

## Bibliografía

- Abad, Francisco. 2013. "Ritmo y rima: música y poesía". *Signa*.
- Austin, John Langshaw. 1975. *How to do things with words*. Oxford: Oxford University Press.
- Cattin, Giulio. 1991. *La monodia nel medioevo*. Torino: EDT.
- Colantuono, Maria Incoronata. 2014. "Reminiscenze melodiche e filiazioni tematiche tra le Cantigas de Santa Maria e le Prosaie de Santa Maria del codice di Las Huelgas". *Cognitive Philology*, vol. 7.1 (risorsa online).
- Conde Lucero, Santos. 2014. "Dimensiones y usos de los términos poesía, poema y poética". *La vida y la historia*, n. 2.
- Dana Gioia, Michael. 2003. "Disappearing ink: poetry at the end of print culture". *The Hudson Review*, vol. 56, n.1.
- Elam, Keir. 1980. *The semiotics of theatre and drama*. London: Methuen.
- Foley, John. 2002. *How to Read an Oral Poem*. Urbana: University of Illinois Press.
- Formisano, Luciano. 2012. *La Lirica Romanza Nel Medioevo*. Bologna: Il Mulino.
- García Villarán, Antonio. 2012. *Perfopoesía: sobre la poesía escénica y sus redes*. Sevilla: Cangrejo Pistolero Ediciones.
- González Martínez, Juan Miguel. 1987-89. "Valores interrelacionales en los textos heterosemióticos". *Estudios románicos*, n. 4.
- Kramer, Lawrence. 2018. "Song revisited: poetry, music, meaning" (risorsa online).
- McLuhan, Marshall. 1962. *The Gutenberg Galaxy: the making of typographic man*. London: Routledge & Kegan.
- Meza, Gabriel. 2018. "La musicalización de textos poéticos como crítica literaria y el desplazamiento entre alta cultura y cultura de masas. Una lectura sobre el disco Caja de música de Pedro Aznar". *Logos*, vol. 28, n. 1.
- Montanari, Franco; Montana, Fausto. 2014. *Storia della letteratura greca: dalle origini all'età imperiale*. Roma: Laterza (risorsa online).
- Mora, Vicente Luis. 2012. *El lectoespectador: deslizamientos entre literatura e imagen*. Barcelona: Seix Barral.
- Ong, Walter J. 1982 (2016). *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. Mexico: Fondo de Cultura Económica (risorsa online).
- Phelan, Peggy. 1993. "The ontology of performance: representation without reproduction". In *Unmarked: the politics of performance*. London: Routledge & Kegan.
- Rossell, Antoni. 2010. "Literatura y oralidad: Música, lenguas e imitación intersistémica". *Cognitive Philology*, vol. 3 (risorsa online).
- Santini, Benoît. 2009. "El cielo y el desierto como soportes textuales de los actos poéticos de Raúl Zurita". *Revista Laboratorio*, n.1 (risorsa online).
- Schechner, Richard. 2003. *Performance theory*. New York: Routledge.
- Vilariño Picos, María Teresa. 2013. "Tecnologías literarias: La oralidad en la poesía digital". *Pasavento. Revista de estudios hispánicos*.
- Wright, Roger. 2011. "Hispanic Epic and Ballad". In Reichl, Karl. *Medieval Oral Literature*. Berlin: De Gruyter.
- Zumthor, Paul. 1991. *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus Humanidades.

# Cantautori e memoria letteraria

Francesco Ciabattoni

A tutta prima potrebbe apparire fuori luogo applicare il concetto di memoria letteraria a delle canzoni, seppure canzoni d'autore. Eppure credo che ormai sia evidente da diversi studi che certi cantautori italiani scrivono facendo riferimento a opere letterarie, in un modo che va oltre il tratto decorativo e il richiamo superficiale, attivando un dialogo profondo con testi del canone letterario. Nella sua accezione più semplice, la memoria letteraria consiste in reminiscenze che provengono dalle nostre esperienze precedenti di lettura attivate da una nuova lettura. È un fenomeno antico nella scrittura letteraria, e sfruttato con consapevolezza dagli scrittori, ma spontaneamente presente anche nella produzione parlata degli individui, per cui talvolta ci troviamo a utilizzare versi o frammenti di poesie famose, per esempio se diciamo “Ei fu” per parlare di qualcuno che non c'è più, contiamo sul fatto che nella mente del nostro interlocutore si formi il resto di quel verso manzoniano: “Siccome immobile” e magari di tutto il testo del “Cinque maggio”.

Possiamo pronunciare “Quant'è bella giovinezza” fidando che il nostro interlocutore completi il pensiero perché ricorda la poesia di Lorenzo de' Medici. Perché lo facciamo? Per attivare un meccanismo, far riaffiorare, attraverso il non detto, un testo alla mente del nostro interlocutore. Un testo – di letteratura o di canzone – che produca questo effetto possiede una allusività, un potere evocativo di altri testi che lo pone in relazione con la tradizione e che produce il piacere del riconoscimento. Già qui dovremmo porci qualche domanda, poiché alcuni cantautori che più mostrano di saper utilizzare l'arte allusiva, hanno esordito in apparente controtendenza alla tradizione letteraria e in polemica con la cultura istituzionale. I poeti sono il bersaglio e il titolo di canzoni di Vecchioni, Bertoli, De Gregori, Lauzi. Eppure i loro testi, ricchi di riferimenti alla tradizione letteraria, attivano degli intertesti che arricchiscono il significato delle canzoni. Ne risulta dunque un atteggiamento complesso, fluido nei confronti della tradizione e degli intertesti che queste canzoni attivano. Ma come funziona un intertesto? Esso si attiva, cioè diviene pertinente per l'interpretazione, quando i due testi si corrispondono in più di un punto, quando cioè si può escludere la coincidenza casuale.

Su intertestualità e interdiscorsività si possono leggere pagine di classici da Giorgio Pasquali a Ezio Raimondi e Gian Biagio Conte, e da Julia Kristeva a Mary Orr (per es. Kristeva 1978: 119-143). Più recentemente Richard Thomas, ha specificamente dedicato un libro (Thomas 2017) alle reminiscenze letterarie nelle canzoni di Bob Dylan. Mutuando questo approccio della critica letteraria, si potrà quindi applicare uno sguardo intertestuale ai testi di certe canzoni: almeno limitatamente ad alcuni cantautori italiani “classici” è possibile affermare che i testi delle canzoni sono spesso carichi di echi, allusioni o citazioni letterarie. È quanto ho fatto in *La citazione è sintomo d'amore* (Ciabattoni 2016), sulla base del confronto intertestuale, tenendo presente le frequenti dichiarazioni dei cantautori riguardo alle loro letture

preferite, e attraverso il lavoro d'archivio dove possibile, per esempio esaminando le carte e i libri sottolineati e annotati che si trovano nel Fondo De André della biblioteca dell'Università di Siena. Citare o alludere a un testo letterario significa porsi in gara con il lettore (o con l'ascoltatore), "sfidarlo per vedere se scopre una citazione" (Raimondi 1986: 109). Una citazione, o un'allusione può essere un inserto isolato, una semplice reminiscenza, un puro gioco estetico e può capitare che l'autore del nuovo testo (sia esso una canzone o altro) non sia neppure del tutto consapevole dell'azione della memoria letteraria. Talvolta una reminiscenza dà forma al testo in modo silenzioso, evoca qualcosa che è stato scritto in passato e lo trasfigura. Ma altre volte lo scrittore inserisce programmaticamente elementi che rimandano a un altro testo, magari perché vuole omaggiarne l'importanza o segnalarlo a un lettore attento e conoscitore. In questo caso lo scrittore instaura un canale comunicativo tra il proprio testo e quell'altro, cercando la complicità del lettore, e in questo caso il significato del nuovo testo è costruito attraverso un gioco di sponda con il significato del testo alluso o citato.

Forse Claudio Giunta sospettava già questo livello di complessità qualche anno fa quando, a margine di un suo articolo su "Poesia popolare e poesia d'arte", osservava che "abbiamo un concetto un po' troppo basso delle canzoni contemporanee, che hanno invece raggiunto un livello di complessità paragonabile a quello della poesia colta". (Giunta 2010: 243) Nei decenni passati l'accademia aveva sostanzialmente ignorato la canzone come oggetto di studio, a eccezione di qualche pregevole studio linguistico come quelli di Lorenzo Coveri e dell'Accademia degli Scrausi (di cui faceva parte un giovane Giuseppe Antonelli). Dagli anni Settanta ai Novanta un generale atteggiamento di diffidenza serpeggiava anche fra giornalisti e intellettuali, dal noto articolo antidegregoriano di Giaime Pintor apparso su *Muzak* (Pintor 1975) fino all'attacco di Giorgio Manacorda su *Repubblica* (Manacorda 1990). E tuttavia, malgrado certi

cantautori prendessero di mira i poeti ("I poeti" è il titolo di una canzone di Vecchioni, di una di Bertoli, "Poeti per l'estate" è un titolo di De Gregori), essi non rifuggono dal leggerli e dal riutilizzarli nei loro testi, se mai in quelle critiche essi attaccavano un certo tipo di cultura istituzionale e proponevano la nuova canzone d'autore, che "si celebra in quanto 'nuova canzone' sociale e impegnata" (Tomatis 427).

In questo breve intervento propongo di mettere a fuoco l'obiettivo su un cantautore che di solito non è considerato tra gli "intellettuali" del cantautorato: Claudio Baglioni è spesso stato considerato disimpegnato, seguace di cliché o troppo commerciale per essere degno d'interesse. Le sue recenti prodezze sanremesi probabilmente confermerebbero queste impressioni in coloro che negli anni Settanta e Ottanta scrivevano o parlavano di musica con l'approccio estetico e forse anche politico del tempo. Ma se ci spingiamo a guardare i testi attraverso la lente d'ingrandimento della memoria letteraria senza farci influenzare dalle pur temibili sirene del mondo dello spettacolo, scopriamo che molte canzoni di Baglioni hanno un'ispirazione letteraria e talvolta la rete di citazioni e allusioni è talmente fitta da trasformare il significato della canzone stessa. Nel 1974 il cantautore aveva messo in musica una poesia di Trilussa ("La ninna nanna de la guerra" che perde la specificazione nella canzone "Ninna nanna" ma il testo rimane praticamente immutato) e nel 1977 una di Evtušenko ("Sono Gagarin il figlio della terra", da cui "Gagarin"). Ma queste canzoni non fanno molto di più che mettere in musica il testo della poesia, segnalando nel titolo, riconoscibile e senza significative alterazioni, il debito con la fonte letteraria. Reminiscenze letterarie nei testi del cantautore romano se ne incontrano sin dall'inizio della sua produzione, a partire dalla giovanile "Annabelle Lee" che riprende l'omonima poesia di Edgar Allan Poe. E se il ritornello del tormentone "Amore bello" riecheggiava Jacques Prévert ("Cet amour / Beau comme le jour" che diviene "Amore bello come il giorno"), altri



hanno osservato che il celebre passerotto che non deve andare via in “Sabato pomeriggio” (1975) ha un sapore leopardiano, evocando tanto “Il passero solitario” quanto “Il sabato del villaggio”. Ma forse è più pertinente chiamare in causa *L'Amica di nonna Speranza* di Guido Gozzano in merito a “Carillon”, pure facente parte dell’album *Sabato pomeriggio*: l’impianto generale del brano e una serie di dettagli intertestuali rivelano che la memoria letteraria del cantautore e la persistenza della poesia di Gozzano, con un meccanismo che Giorgio Pasquali chiamava “reminiscenza” (Pasquali 1942 [1968]: 11; si veda anche Ciabattone 2016: 136-141).

Altre reminiscenze affiorano nei versi di Baglioni: “Fotografie” (*Strada facendo*, 1981) contiene due frammenti da “La casada infiel” di Federico García Lorca, cuciti senza cicatrici nel testo della canzone: “Sucia de besos y arena” e “Y un horizonte de perros ladra muy lejos del río”, che nella canzone diventano “sporca di baci e sabbia” e “un orizzonte di cani abbaia da lontano”. Sono anni, i primi degli ottanta, in cui evidentemente il cantautore romano legge il poeta andaluso, perché continuiamo a trovarne tracce nelle canzoni di quel periodo:

Claudio Baglioni, “Avrai” (1982)

Avrai, avrai, avrai il tuo tempo per andar lontano,  
camminerai dimenticando, ti fermerai sognando...  
Avrai, avrai, avrai la stessa mia triste speranza  
e sentirai di non avere amato mai abbastanza  
se amore, amore avrai...

F. G. Lorca, “Corriente”

El que camina se enturbia.  
El agua corriente no ve las estrellas.  
El que camina se olvida.  
Y el que se para sueña.  
(Lorca 1997: 221)

Il cantautore aveva portato le sue canzoni in Sud America nel 1975, con un tour internazionale e con la pubblicazione in spagnolo di *Sabado por la tarde*, una traduzione dell’album uscito in quello stesso anno in Italia. È possibile che queste esperienze alimentassero per anni nel giovane artista l’interesse per la poesia in lingua spagnola, non solo quella iberica di Lorca, ma anche quella sudamericana, se il verso di apertura di “Congedo” di Jorge Luis Borges: “Sera che scavò il nostro addio” (“Tarde que socavò nuestro adiós”) (Borges 1984: 102-3) trapela e si deposita pure in “Fotografie” (1982): “quella sera che scavava il nostro addio e scappava”. Un altro verso di Borges (“En busca de la tarde / fui apurando en vano las calles” “In cerca della sera / andai consumando in vano le strade”) (Borges 1984: 20-21), stavolta da “La plaza San Martín”, fornisce l’incipit per “Quante volte” (1978): “Me ne vado nella notte logorando strade”. Non sorprende che siano spesso le prime righe a rimanere impigliate nella memoria letteraria del cantautore, se ricordiamo la lezione di Gian Biagio Conte: l’incipit è dotato di un alto grado di memorabilità, il che lo rende particolarmente citabile (Conte 1974: 47).

Si tratta di una serie di reminiscenze che non “fanno sistema”, a differenza di quanto accadrà con l’album *La vita è adesso* (1985), in cui le citazioni da Pier Paolo Pasolini sono frequentissime e si incrociano con altre da Elsa Morante, Gabriel García Marquez e Mario Luzi, offrendo una chiave di lettura dell’interno album che si configura come riscrittura della drammatica rappresentazione delle borgate romane di Pasolini e Morante. Ma non per questo le citazioni o memorie isolate non sono di un certo interesse, testimoniando del fatto che la lettura dei classici è attiva al momento della scrittura, anche nella mente dei cantautori. Nel ritornello di una canzone piuttosto famosa del Baglioni di fine anni Settanta, Simone Marchesi che, oltre ai numerosi saggi su Dante e Boccaccio, ha scritto delle pagine pregevoli anche sulle canzoni della rock band livornese Virginiana Miller, da fine classicista ha percepito, in

una sua relazione intitolata “Interferenze, intertesti, allusioni. Letteratura per la pagina e letteratura per la voce nella canzone d’autore italiana” (*Seminario di Storia della Canzone* – Università degli Studi di Siena e Centro Studi Fabrizio de André – Siena, 2-3 maggio 2018), la possibile eco di un modello addirittura riconducibile a Catullo:

Claudio Baglioni, “E tu come stai?” (1978)

Tu come vivi?  
Come ti trovi?  
Chi viene a prenderti?  
Chi ti apre lo sportello?  
Chi segue ogni tuo passo?  
Chi ti telefona? e ti domanda adesso:  
Tu come stai.

“Miser Catulle, desinas ineptire”

At tu dolebis, cum rogaberis nulla.  
Scelestā, vae te, quae tibi manet vita?  
Quis nunc te adibit? Cui videberis bella?  
Quem nunc amabis? Cuius esse diceris?  
Quem basiabis? Cui labella mordebis?  
At tu, Catulle, destinatus obdura.

Potrebbe trattarsi di reminiscenze scolastiche (ma Baglioni ha frequentato l’istituto per geometri, che non prevede lo studio del latino), oppure del riaffiorare alla memoria di una lettura all’atto della scrittura della canzone. Certo, alla *Stimmung* del cantautore romano è alieno il personale moto di risentimento, lo stizzito orgoglio dell’amante ferito (“Scelestā, vae te, quae tibi manet vita”): il sentimento della canzone verte piuttosto sul lamentoso languore dell’abbandono. Ma rimane la domanda ossessiva sulla fantasmatica presenza di un altro accanto alla propria ex. Se le letture del cantautore romano lasciano talvolta

orme nelle canzoni in questa maniera, per così dire desultoria, altre volte forniscono invece l’ispirazione profonda per l’intera canzone. “Il pivot” (1977), un brano poco noto di Baglioni, è la resa in musica di “The Jump Shooter” di Dennis Trudell (*Giovani poeti americani*, 1987, 182-6), attraverso la traduzione di Gianni Menarini:

“The Jump Shooter”

The way the ball / hung there / against the blue or purple //  
one night last week / across town / at the playground where //  
I had gone to spare / my wife / from the mood I’d swallowed //  
and saw in the dusk / a stranger / shooting baskets a few //  
years older maybe / thirty-five / and overweight a little //  
beer belly saw him / shooting there / and joined him didn’t //  
ask or anything simply / went over / picked off a rebound //  
and hooked it back up / while he / smiled I nodded and for //  
ten minutes or so we / took turns / taking shots and the thing //  
is neither of us said / a word / and this fellow who’s //  
too heavy now and slow / to play / for any team still had //  
the old touch seldom / ever missed / kept moving further out //  
and finally his t-shirt / a gray / and fuzzy blur I stood //  
under the rim could / almost hear / a high school cheer //  
begin and fill a gym / while wooden /bleachers rocked he made //  
three in a row from / twenty feet / moved back two steps //  
faked out a patch /of darkness / arched another one and //  
the way the ball / hung there / against the blue or purple //  
and suddenly filled / the net /made me wave goodbye //  
breathe deeply and begin / to whistle / as I walked back home.

“Il pivot” (trad. Gianni Menarini)

Il modo in cui il pallone / restò sospeso / contro l’azzurro o il rosso //  
una sera della settimana scorsa / dall’altra parte della città / nel  
cortile da gioco dove //

ero andato per risparmiare / a mia moglie / l'umore che mi ero  
 ingoiato //  
 e vidi nel crepuscolo / uno sconosciuto / che tirava a canestro  
 qualche //  
 anno più vecchio forse / trentacinque / e appesantito un poco //  
 con la pancetta lo vidi / là che tirava / e mi unii a lui non //  
 domandai niente semplicemente / mi feci avanti / raccolsi un  
 rimbalzo //  
 e lo rilanciai su / mentre lui / sorrideva lo salutai col capo e per //  
 una decina di minuti noi / facemmo a turno / a tirar palloni e il  
 fatto //  
 è che nessuno dei due disse / una parola / e questo tipo che è //  
 troppo pesante adesso e lento / per giocare / in qualunque squadra  
 aveva tuttavia //  
 il tocco d'una volta quasi / mai sbagliava / continuava a spostarsi  
 più lontano //  
 e alla fine la sua maglietta / una macchia / grigia e indistinta io  
 stavo //  
 sotto il cerchio mi pareva / quasi di sentire / un applauso di  
 studenti //  
 scrosciare e riempire una palestra / mentre gradinate / di legno  
 tremavano ne fece //  
 tre in fila da / sei metri / arretrò due passi //  
 sbucò con una finta da / una zona buia / fece un altro gancio e //  
 il modo in cui il pallone / restò sospeso / contro l'azzurro o il viola //  
 poi d'improvviso riempì / la rete / mi fece salutare con la  
 mano //  
 respirare profondamente e cominciare / a fischiettare / mentre  
 rincasavo a piedi.

“Il pivot” (Claudio Baglioni, 1978)

Il pallone mi colpì / d'un tratto mi svegliai / dai miei pensieri  
 vuoti / l'uomo un gigante mi guardò / due metri contro il blu /  
 una camicia a quadri. //  
 Sui trentotto forse appesantito ma / con il tocco ancora buono /

un rimbalzo catturai / andammo avanti un po' / senza dirci una  
 parola. //  
 E da quelle mani grandi ancora calde di una volta / il pallone  
 prese vita e volò su / e girando resto appeso in aria a tramontar  
 col sole / poi riempi la rete scivolando giù / si allungò nell'ombra  
 scivolando giù. //  
 E dal fondo ripartì / tre in fila ne azzecò / poi ci fermammo un  
 poco / nel cortile odor di cena e di TV / prime luci della sera. / Con  
 una finta si smarco / io svelto gli passai / e lui schiacciò di forza. //  
 Sotto il cerchio parve quasi di sentir le gradinate / che tremavano  
 e gridavano per lui / ed anch'io battei le mani per quell'ultimo  
 canestro / mi sorrise ed in silenzio se ne andò / il pallone sotto il  
 braccio / e se ne andò.

Qui il cantautore fa poco più che mettere in musica la poesia,  
 con qualche variazione e magari omettendo certi dettagli come  
 l'allusione a un matrimonio non sereno: “spare / my wife / from  
 the mood I'd swallowed”, che però è un dettaglio importante  
 perché colloca il protagonista della poesia in un'età e situazione  
 personale probabilmente vicine a quelle del pivot (trentacinque  
 o poco più vecchio). Il tratto anagrafico contribuisce a creare le  
 premesse per un inatteso cameratismo tra due uomini, tra loro  
 sconosciuti vicini alla mezza età, che tirano a canestro in un raro  
 legame emotivo basato sullo sport e tutto maschile. L'effetto si  
 perde nella canzone, il cui protagonista è invece identificabile  
 con il cantautore che, nel 1977, era ventiseienne.

L'anno seguente Baglioni prenderà ulteriore ispirazione da  
 Evtušenko, per “Giorni di neve” (1978), come aveva già fatto  
 per Gagarin, ma qui il meccanismo funziona diversamente:  
 la canzone non è più semplice traduzione e trasposizione in  
 musica della poesia: essa si contamina, muta e si incrocia con  
 un'istanza creativa indipendente e inizia a divenire qualcosa  
 di diverso, svincolandosi dal testo d'origine e dotandosi di  
 una vita propria:

“Così comincio” (Evgenij Evtušenko 1962: 15)

Così comincio, là / in fondo alle *scale* / *che tu scendevi di corsa* / appena suonava il segnale di fine / dell’ultima lezione / là, nella *allegra* ressa / presso gli spogliatoi, / protendendo con mano / di febbre / la tua contromarca. / Così comincio, là / nella banda di ragazzi accaldati / (sorridero pure con malizia / le bambine, vedendoti passare!) / correvi, a perdi-fiato, / facendo a pallate con l’umida *neve*. / Per un attimo balenavano in fuga / fiumiciattoli, / nuvole, / borgate, / ma ai tuoi occhi su tutto dominava / quell’unica cosa: / la cosa di cui, ora, sentivi forte la mancanza, / e non potevi comunque sapere ancora / che cosa. / Volevi l’amore / amore vero, senza trucco, / e comunque tu riesca adesso / a ingannare te stesso, / *volevi – non negare! – un amore felice, / e se questo non fosse stato possibile, / ti saresti contentato anche di un amore infelice: / ti bastava solo: / che fosse l’amore.*

“Giorni di neve” (Claudio Baglioni, 1978)

Giorni di neve / una camera calda di odori / *le scale di corsa* / una lacrima in tasca / due occhi smaniosi / non cerchi i ragazzi ma non giochi più. //  
Giorni di neve / un’amica a due ruote / scontrosa e selvaggia / le scapole in fuori / annusi la vita / con l’anima in mano / e scopri che hai un corpo anche tu / e nel buio stringi la tua disperata tenerezza. //  
No, non le togliete *l’allegria* / e quando vuole piangere / non le aprite quei pugni chiusi / non la cacciate via. //  
Non le dovette prendere / la libertà e la fantasia / *datele un amore felice / o infelice, ma che sia amore.* //  
E porti a spasso / due seni sfrontati / padrona del mondo e di te / e in un angolo di sera un batticuore più sottile. //  
No, non la dovette offendere / non le rubate la realtà / le illusioni e i suoi colori / la curiosità. //  
Non le chiedete cosa fa / quando si va a nascondere / *datele un amore felice / o infelice, ma che sia amore, che sia amore.*

Una maggiore fisicità e indulgenza descrittiva, ma soprattutto l’inversione del genere del soggetto, da maschio adolescente a ragazzina adolescente (“non cerchi i ragazzi ma non giochi più”) caratterizzano la canzone di Baglioni, che segue uno sviluppo del tutto autonomo rispetto alla poesia di Evtušenko, pur rimanendovi indebitata per i prestiti testuali che ho messo in evidenza e per l’oggetto essenziale della rappresentazione poetica, cioè una giovinezza estrema, quell’acerbo e indefinibile passaggio tra l’infanzia e l’adolescenza, un “limitare di gioventù” forse presente alla mente e alle orecchie del cantautore romano. Ed è possibile che qualche immagine del testo della canzone sia stata suggestionata da altre liriche nella stessa raccolta del poeta russo, per esempio i “seni sfrontati” potrebbero derivare da “Tu sei quieta, e la camicetta a ogni respiro *gli erti seni sollevano*” (“Tu sei grande in amore”, a p. 54 dell’edizione Feltrinelli). Ecco dunque che in questo caso la memoria letteraria agisce come propulsore alla scrittura: il testo origine non funge più da mero orpello a impreziosire il nuovo testo, né è preso come stampo per una traduzione-trasposizione, ma genera un testo nuovo, con una sua identità specifica, nella cui filigrana si può tuttavia ancora scorgere il testo da cui è scaturito.

Si giunge così agli anni di quella che si può considerare una “seconda maniera” per Claudio Baglioni: a partire da *La vita è adesso* (1985), il grado di rielaborazione formale dei frammenti letterari è assai maggiore e significativo, mentre la riconoscibilità dei testi origine minore (ma non per questo invisibile). Il materiale testuale innestato si mescola naturalmente al testo della canzone da produrre un risultato originale che ingloba e comprende in sé i testi d’origine senza mostrare i segni del prelievo, secondo una tecnica letteraria che, come segnala Antoine Compagnon (Compagnon 1979: 84-6), cambia il senso del frammento originale. L’album *La vita è adesso* rappresenta, da questo punto di vista, il pieno sviluppo di questa tecnica citatoria: attingendo a Elsa Morante, Gabriel García Márquez, Mario Luzi

e, soprattutto, Pier Paolo Pasolini il cantautore romano trapianta campioni di tessuto letterario che poi rivascularizza nel corpo delle canzoni e costringe il lettore/ascoltatore attento a tenere presente i testi citati. Seguendo quindi a ritroso le orme della memoria letteraria (Ciabattoni 2016: 111-142) si può risalire dalle canzoni di Claudio Baglioni a una costellazione di testi che forniscono in misura e in modi diversi, elementi estetici, calco, ispirazione o occasione per una riscrittura integrale. È un procedimento in parte spontaneo, ma almeno in certi casi, come *La vita è adesso* e “Giorni di neve”, si può ricostruire una strategia testuale consapevole da parte del cantautore.

## Bibliografia

- Borges, Jorge Luis. 1984. *Tutte le opere* (Volume 1). A cura di Domenico Porzio. Milano: Mondadori.
- Ciabattoni, Francesco. 2016. *La citazione è sintomo d'amore. Cantautori e memoria letteraria*. Roma: Carocci.
- Compagnon, Antoine. 1979. *La seconde main : Ou, Le travail de la citation*. Paris: Seuil.
- Conte, Gian Biagio. 1974. *Memoria dei poeti e sistema letterario: Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*. Torino: Einaudi.
- Evtušenko, Evgenij. 1962. *La stazione di Zimà, e altri versi*. Traduzione di Alfeo Bertin. Milano: Feltrinelli.
- García Lorca, Federico. 1997. *Obras completas: Poesía*. A cura di Miguel García-Posada. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Giunta, Claudio. 2010. “Poesia d'arte e poesia popolare”. *Studi mediolatini e volgari*, vol. 56, pp. 217-244.
- Kristeva Julia. 1978. “La parola, il dialogo e il romanzo”. In *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi*. Milano: Feltrinelli, pp. 119-143.
- Manacorda, Giorgio. 1990 (2019). “Il paroliere vuole vestirsi da poeta”. *Repubblica*, 01/06/1990, consultabile su <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1990/01/06/il-paroliere-vuole-vestirsi-da-poeta.html> (consultato il 10/29/2019).
- Orr, Mary. 2003. *Intertextuality: Debates and Contexts*. Cambridge: Polity.
- Pasquali Giorgio. 1942 (1968). “Arte allusiva”. *L'Italia che scrive*, 25 (1942), pp. 185-187; rist. in Id., *Vecchie e nuove pagine stravaganti di un filologo*, Firenze: De Silva.
- Pintor, Giaime. 1975. “De Gregori non è nobel, è rimmel”. *Muzak*, 1.
- Raimondi, Ezio. 2004. *Le metamorfosi della parola. Da Dante a Montale*. Milano: Bruno Mondadori.
- Thomas, Richard F. 1986. “Virgil's Georgics and the Art of Reference”. *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 90.
- Thomas, Richard F. 1999. *Reading Virgil and his Texts : studies in intertextuality*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Thomas, Richard F. 2017. *Why Bob Dylan Matters*. London: Harper Collins.
- Trudell, Dennis. 1973. *Giovani Poeti Americani*. A cura di Gianni Menarini. Torino: Einaudi.

# La canzone come veicolo di scrittura poetica

Irving Juárez Gómez

In una recensione pubblicata da Cristina Rivera-Garza su *La radio nel petto* di Edoardo de Gortari, la scrittrice messicana colloca l'*Autobiografia* di Sol Le Witt nello stesso contesto espressivo delle poesie del poeta messicano De Gortari. Nell'autobiografia di Le Witt, compaiono circa mille fotografie dell'ambiente circostante, escluso lui stesso. "L'io", ci dice Rivera-Garza, riferendosi al libro di Le Witt, "che da qualche parte è, sta nella vita stessa delle cose" (Rivera-Garza 2012). Il motivo per cui Rivera-Garza collega il gesto creativo di Le Witt a quello del poeta De Gortari è perché vede in entrambi il modo di esprimere l'io autobiografico in forma obliqua, indiretta; l'io appare non nella voce dell'autore o nell'autoritratto, ma proiettato sugli oggetti che lo circondano, nel caso di Le Witt, o come accade con De Gortari, nella musica che circonda le sue esperienze vitali.

Così, se un fotografo può chiamare "autobiografia" le fotografie che ritraggono le cose che lo circondano nella vita

quotidiana, un poeta può descrivere la sua esperienza quotidiana a partire dalle canzoni che gli piacciono e che ascolta quotidianamente. È il caso della raccolta *La radio nel petto*, il cui sottotitolo, *covers*, illustra perfettamente il gesto di collegare le canzoni alle esperienze del poeta. Gesto che gli permette di trovare nelle riscritture un modo per manifestare il suo io lirico.

Per realizzare questo progetto, De Gortari punterà a catturare le sensazioni prodotte dalla canzone per generare una serie d'impressioni a completare l'esperienza dell'io lirico. La sua scrittura parte dalla considerazione che l'esperienza è inafferrabile e frammentaria, motivo per cui si aiuta, per completarla, con canzoni e discorsi audiovisivi. Ma, come vedremo, le sensazioni che costituiscono l'esperienza del poeta finiscono per rimanere come semplici frammenti. Questa condizione frammentaria e inconcludente sorge come una reazione allo stimolo a cui siamo esposti ogni giorno. La pubblicità ne è un esempio perché cerca di catturare un'esperienza totale nella sua aspirazione di generare desiderio per i prodotti. In De Gortari l'esperienza si manifesta come potenza, poiché può essere costituita solo attraverso la frammentazione. Questo ci porta a supporre che l'esperienza, nonostante sia articolata dai suoni e dal testo della canzone, rimane frustrata nelle poesie dell'autore messicano, visto che non è sufficiente a generare la sensazione di completezza.

In questo testo, prenderemo in considerazione due poesie che appartengono a *La radio nel petto*, la sua seconda raccolta pubblicata. In particolare, analizzeremo "Karma Police", titolo omonimo della canzone inclusa in "Ok Computer", terzo album dei Radiohead che, per di più, ha anche segnato una svolta nella storia del gruppo musicale, e "Starlight" poesia il cui titolo è lo stesso della canzone della band inglese Muse.

"Karma Police" è un tentativo di rendere presente l'esperienza del poeta, mentre si addormenta in metropolitana, con

pezzi della canzone dei Radiohead e il video diretto da Jonathan Glazer. Nella poesia, l'io lirico si trova in uno stato di dormiveglia, che consente a De Gortari di alternare, nelle immagini del video, il testo della canzone e l'esperienza della metro sviluppata nella poesia. La costruzione della poesia è generata a partire dall'oscillazione tra sonno e veglia, tra voce lirica e canzone, tra ciò che il poeta osserva e il sogno a occhi aperti mostrato nel video. Pur non essendo evidente, supponiamo che la voce poetica ascolti "Karma Police" con gli auricolari mentre fa questa esperienza. Da un lato, si trova nella metropolitana di Città del Messico; dall'altro, tra i sogni che lo perseguitano: "ero in una strada deserta. Mi stavano inseguendo". Le immagini del video che appaiono nella poesia sono evocative, e appena s'intravedono. Questo si avverte nella differenza che c'è tra l'immagine del video e quella suggerita dal verso sopra menzionato: nella poesia, lo inseguono perché sente dietro di sé delle sirene e le luci sono corde che lo catturano, mentre nel video un uomo anziano è inseguito da un'automobile. La differenza tra video e poesia suggerisce che il poeta cerca di appropriarsi delle emozioni che canzone e video suscitano, tradotte come proprie esperienze.

Nella poesia, alcune parti della canzone sono tradotte direttamente con l'intento di trasfigurarle in scene dell'esperienza della voce lirica. La ricostruzione dell'esperienza mediante immagini casuali è coerente con un'estetica del suggerimento. La relazione tra i diversi testi è presentata con maggiore intensità. La ripetizione dei versi, sommata al recupero delle immagini del video, attraverso la loro descrizione o allusione distorta, sono l'asse strutturale della poesia. Video, testo e canzone fanno fatica a raggrupparsi e convergere alla comunicabilità dei versi. I primi due sono i veicoli attraverso i quali la voce poetica può manifestare la sua esperienza, in questo caso quella di essere in bilico tra essere sveglio ed essere addormentato:

Subí al Metro y recordé un sueño lejano:  
 Estaba en una carretera desierta. Me perseguían.  
 Lo sabía porque sirenas alumbraban mi camino,  
 aullaban detrás de mí.  
 Soñé subir al Metro como se sube a un patíbulo  
 medieval.  
 Luego una carretera y las luces eran una soga;  
 se posaba lenta alrededor de mi cuello

(Salii sulla Metropolitana e ricordai un sogno lontano: / Ero in una strada deserta. Mi stavano inseguendo. / Lo sapevo perché sirene illuminavano la via, / ululavano dietro di me. / Sognai di salire sulla Metropolitana come si sale su un patibolo medievale. / Poi una strada e le luci erano una corda; / che si posava lenta attorno al mio collo.)

La strategia onirica consente di fissare una serie casuale d'immagini che a volte hanno a che fare con il video, a volte con il testo e talvolta con l'esperienza dell'io lirico. Oltre a questo crogiolo di eventi, viene aggiunto il simbolismo del fuoco che appare alla fine del video e che attraversa diversi momenti della poesia.

Quando propone l'esperienza del video e della canzone in modo onirico, sostituisce l'assemblaggio dei frammenti con un *collage* obliquo. Gli elementi s'intersecano all'interno della poesia, ma deformati. Questo è il caso delle allusioni alle immagini del video: "poi una strada e le luci erano una corda". La strada deserta, presente nel video si deforma attraverso la metafora delle luci (comprendiamo che l'auto insegue l'uomo) come una corda. Lo stesso accade con il testo della canzone, se questa dice: "He talks in maths / He buzzes like a fridge / He's like a detuned radio" ("Lui parla in matematica / Ronza come un frigo / È come una radio non sintonizzata"); De Gortari traduce: "Qualcuno nei sogni mi parlava in codice binario / Lei parlava tutto il tempo / e sembrava che la televisione fosse

statica (senza segnale)”. Al “lui” si oppone una “lei”; alla radio fuori sintonia si contrappone la televisione; al ronzio del frigo l’inesauribile parlantina di lei; alla matematica il codice binario.

In un’altra poesia, “No cars go”, che appare in *La radio nel petto*, De Gortari ci dice: “e non abbiamo altro che questo incantesimo di esplosivi fatti in casa / le parole che consegnano il ricordo”. Intende che le canzoni funzionano come incantesimi che attirano la vita dalle parole perse nella memoria. Nella poesia “Karma Police”, la canzone rafforza l’evento poetico, lo nutre di una colonna sonora, perché quando il poeta traduce la canzone non solo ne estrae i significati, ma anche il tono del video e le sensazioni prodotte dagli accordi del brano. Ciò che funziona in “Karma Police” è il dialogo che si instaura tra i molteplici testi che si mettono in gioco; questi si materializzano per convertirsi in un’esperienza apparentemente totale. Eppure, come si nota, l’esperienza rimane come forza costituita solo dai suoi frammenti:

Caminé cansado hacia el Metro  
esperando llegar a casa para dormir un poco:  
alejarme del mundo en sueños.

He dado todo lo que tengo y no es suficiente.  
Soñé que estaba en la fila de pago,  
huía de las sirenas con tal de no perderme.  
Soñé un cardiograma de palabras/napalm.  
Soñé con esta hoja incendiándose.

(Camminai stanco fino alla Metropolitana / sperando di arrivare a casa per dormire un po’ / fuggire dal mondo nei sogni. // Ho dato tutto quello che ho e non è sufficiente. / Sognai di essere in fila alla cassa, / scappavo dalle sirene attento a non perdermi. / Sognai un cardiogramma di parole/napalm. / Sognai questo foglio incendiarsi.)

I versi finali della poesia ci portano al senso della parola: sogno, canzone e video “incendiano la poesia” che leggiamo. Il concetto di parola/napalm è una costante in *La radio nel petto*, perché associa ai testi delle canzoni incantesimi che esplodono, cioè parole straniere, che appartenendo alle canzoni, fanno germogliare la poesia. Con questa metafora, ci dice che ha sognato la canzone che ha generato la poesia, e quindi l’ha incendiata. Il modo in cui viene presentato il veicolo della poesia è come un’esplosione, come un incendio. Questo evento dà origine ai versi che scrive l’io lirico che, attraverso la mescolanza di efrasi e pezzi del testo di “Karma Police”, diventano un oggetto poetico attraverso la voce poetica intenta a plasmare la sua esperienza della città e del sogno.

Allo stesso tempo, De Gortari evidenzia il meccanismo attraverso il quale l’esperienza diventa poesia: vediamo come s’interrompe l’evento, “camminando addormentato nella metropolitana”, con i versi della canzone. Questa è la forza che resta sospesa e rivela la qualità frammentata dell’esperienza contemporanea, costantemente attaccata a stimoli, immagini e canzoni, che De Gortari cerca di rendere presente nelle sue poesie. Né l’esperienza della metropolitana, né il sogno, né il video, costituiscono un unico evento poetico.

Verso l’ultima sezione di “Di alcuni motivi in Baudelaire” (1938), Benjamin afferma: “Se si definiscono le rappresentazioni radicate nella *mémoire involontarie*, e che tendono a raccogliersi attorno a un oggetto sensibile, come l’*aura* di quell’oggetto, l’aura attorno a un oggetto sensibile corrisponde esattamente all’esperienza che si deposita come esercizio in un oggetto d’uso” (Benjamin 1995: 122). Così, dallo sguardo sull’oggetto, l’aura si emana come distanza del tempo in cui le esperienze sono state vissute. Un oggetto immateriale come il brano musicale può evocare le rappresentazioni della memoria involontaria allo stesso modo in cui l’odore di una *madaleine* ha suscitato i ricordi di Proust. In “Starlight”, la musica è proposta come una macchina



del tempo, un mezzo di trasporto che non porta a rivivere le esperienze, ma a evocarle attraverso immagini brevi e isolate.

Nella poesia, la canzone “Starlight” dei Muse viene ripresa come una presenza che sostituisce l’immaterialità del passato. I frammenti illustrano il mare, la spiaggia, un neo nell’occhio... In sintesi, la nave si rivela come un veicolo con diversi significati: uno che conduce lungo il corpo “Questa nave sugli angoli del tuo polso e nel bordo di un neo sul tuo occhio sinistro”; un altro come immagine vissuta: “Questa nave come una rotta mentre giravamo in cerchio attorno a un fico che / abbracciava un altro albero perché // ci dissero // che portava fortuna”; e, infine, un altro come emozione/sensazione: “Questa nave solamente la scarica elettrica del tuo nome quando non ci sei e temo di dimenticare / ciò che significa in zapoteco”. Questo verso, attraverso la metonimia, sostituisce “il ti amo” con “ciò che significa in zapoteco”, perché Nayeli – persona a cui dedica la strofa in cui appare questa poesia – significa “ti amo” in lingua zapoteca. In altre parole, chiede che questa nave non smetta di elettrizzare la fiamma dell’amore. La canzone è una nave che lo trasporta alle esperienze del passato e che ha costituito la colonna sonora di un viaggio con l’amata. La metafora della canzone come un’astronave o automobile è ricorrente nella poetica di De Gortari. Non è, quindi, l’unica poesia in cui De Gortari propone la musica come veicolo per far rivivere le esperienze. In un’altra poesia, “Cassette”, De Gortari utilizza la cassetta musicale come metafora della macchina del tempo per associarla alla DeLorean, ovvero l’auto che utilizzarono i protagonisti di *Ritorno al futuro* per viaggiare nel tempo. La cassetta, è il simbolo della macchina, per affermare che la musica ci trasporta ai ricordi del passato. La particolarità di questo veicolo acquisisce un carattere provvisorio in “Starlight”. La canzone viene riprodotta più volte per provare a cogliere l’esperienza passata. L’incantesimo e l’esplosione compaiono nei versi, ma questa volta per far scaturire i ricordi. Pertanto il “veicolo” è

anche il miglior modo di indicare come si utilizza la canzone per esercitare la scrittura della poesia. Nei versi seguenti osserviamo la funzione della canzone per De Gortari:

Hablo de retener el cielo en tu iris  
Hablo de retener tu iris en una canción

los días que germinan en las notas de piano sobre tu cintura  
y el kiosco morisco a unas cuerdas de tu casa donde pasamos  
horas  
en una banca bajo la lluvia  
//sonaba el Clave del bien temperado  
y vi pixeles formando constelaciones en la membrana detrás  
de tu retina//  
y ese *ahora* en que escucho tu pecho y pájaros de papel de-  
sbandan desde el alabrado  
eléctrico de tus venas  
como si explotara un microcosmos detrás de tu iris

porque siempre podré escuchar esa canción

Hablo de retener estos días  
tu iris celeste en una canción

(Dico di trattenere il cielo nella tua iride / Dico di trattenere  
la tua iride in una canzone // i giorni che germogliano nelle  
note di pianoforte sui tuoi fianchi / e il Kiosco Morisco a pochi  
isolati da casa tua dove passammo ore // su una panchina sotto  
la pioggia / suonava il Clavicembalo ben temperato / e vidi  
pixel creare costellazioni nella membrana dietro la tua retina / e  
quell’*ora* in cui ascolto il tuo petto e gli uccelli di carta staccarsi  
dal cablaggio / elettrico delle tue vene / come se esplodesse un  
microcosmo dietro la tua iride// perché sempre potrò ascoltare  
quella canzone// Dico di trattenere questi giorni / la tua iride  
celeste in una canzone)

Questi ultimi versi riflettono i motivi per cui si ricorre alla canzone. La canzone è invocata come un incantesimo che consente il viaggio nel tempo, un viaggio simbolico e fugace, però sufficiente per poter esplorare, nella poesia, la nostalgia e l'amore del passato. Con la canzone che dà il titolo alla poesia, De Gortari aspira a catturare il ricordo come se fosse una foto. Tuttavia, come sottolinea Benjamin, la fotografia ricrea l'immagine, molto più di quanto viene ricordato, il che atrofizza la sua aurea. Invece la canzone, suggerendo le immagini del ricordo, fa che queste evocano un passato che sappiamo irraggiungibile; l'aura emerge come motivo di espressione poetica per tracciare un viaggio significativo con la persona amata che il tempo ha lasciato alle spalle.

In un'intervista, De Gortari suggerisce che le poesie vengano lette con le canzoni citate nei titoli (Notimex 2011). Questo diventa importante se si pensa che la poetica del poeta messicano, anche secondo quanto afferma Cruz Arzabal (Cruz Arzabal 2017), è una poesia di anacoluti, del frammento discontinuo. La musica che accompagna la poesia aiuta a collegare quei frammenti che ci danno un'esperienza più vicina a quella proposta dalla voce poetica, rendono più presente i ricordi, perché riproducono le sensazioni della memoria involontaria, attraverso la suggestione e non la totalità. Questo gesto è il risultato di un momento cruciale del nostro presente, tanto che, per esempio, siamo ormai abituati al fatto che nel cinema si aggiungano suoni di sottofondo – la colonna sonora dei film – a qualsiasi immagine montata. Le esperienze del poeta si nutrono di canzoni: un viaggio in spiaggia, per esempio, è stato accompagnato da una colonna sonora che nutre il momento dell'*ora*, distante, che designa il verso: come uno stormo di uccelli sul cablaggio delle vene. La canzone che provoca queste emozioni diventa il ponte che permette di rivivere il ricordo. L'aura della canzone è proiettata dall'esperienza (quell'elettricità nelle vene), vissuta non in modo totale bensì attraverso brevi momenti, tanto che

si intuisce sia un'evocazione. La poesia fornisce la prova di questo risultato e suggerisce che la memoria è discontinua; per questo non possiamo sperare di catturare l'intero ricordo, e in questo nemmeno la canzone può aiutarci. Come l'esperienza in "Karma Police", la canzone come veicolo di memoria è limitata. Pertanto, la sua poesia insiste sul frammento, riconosce che la nostalgia è una forma di utopia.

In questo modo arriviamo a due forme in cui la canzone funziona come veicolo per la scrittura: da un lato, per esprimere il frammento, per dire che l'esperienza può essere nutrita dall'esperienza di ascoltare la canzone, di rendere presenti i suoi testi, le sue immagini evocate dal video musicale senza aspirare a completare l'esperienza; dall'altro, la canzone come oggetto simbolico che il poeta usa per ricordare e cercare di fermare il tempo. Per entrambe, il brano si presenta come frammento e, in entrambe, il brano assiste all'espressione obliqua dell'io lirico. Fin dall'inizio del cinema, ci siamo abituati a vedere le immagini accompagnate dalla musica. Dopo, attraverso i dispositivi portatili che la riproducono (il Walkman, il Discman, l'iPod e ora il cellulare), siamo stati in grado di aggiungere i suoni di una canzone alle esperienze della nostra vita. L'ansia di accompagnare qualsiasi attività con una *playlist* è diventata quotidiana. De Gortari parte da questo fatto, poiché egli stesso afferma di avere la radio nel petto come elemento primordiale della sua scrittura.

In base alle poesie analizzate, le canzoni risultano inneschi di ricordi, ma anche componenti che lo aiutano a ben identificare le esperienze, e rintracciarle in momenti diversi, oltre a comprendere le proprie emozioni. La metafora più chiara della rete tra canzone ed esperienza proviene da uno dei suoi versi: "con essa mescolo lo smog e le luci elettriche al mio petto". La canzone viene inserita nel corpo in modo da sentirla come corrente elettrica. Questa sensazione prodotta dalla musica è catturata per mezzo di metafore come queste. Un modo per farlo – e che

costituisce uno degli assi in *La radio nel petto* – è rivivere i ricordi, poiché l’attività elettrica suggerita nei suoi versi può innescare le esperienze passate. A tal proposito, si rimarca l’importanza dell’osservazione di Rivera-Garza all’inizio di questo testo: l’io può manifestarsi nelle cose che lo circondano. Attraverso la canzone, De Gortari ha trovato un modo che chiameremo “obliquo” di esprimere la sua esperienza davanti al mondo. Una raccolta di canzoni tradotte dall’emozione può spiegare le passioni e i desideri della voce lirica e questo strumento è ciò che permette al poeta contemporaneo di ritornare a poesie più espressive e intime, ma in maniera indiretta e frammentaria.

*Traduzione di Alejandra Schievano*

## Bibliografia

- Benjamin, Walter. 1995. *Angelus Novus*. Torino: Einaudi.
- Cruz Arzabal, Roberto. 2017. “I gesti della poesia o l’atto dell’insufficienza.” *Tierra Adentro*, <http://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/los-gestos-del-poema-o-la-escritura-de-la-insuficiencia/>.
- De Gortari, Eduardo. 2010. *La radio en el pecho*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro.
- Notimex. 2011. “Eduardo de Gortari Recopila Poemas Que Se Inspiran En Sus Bandas de Rock Predilectas.” *La Crónica de Hoy*, 2011, <http://www.cronica.com.mx/notas/2011/572871.html>.
- Rivera-Garza, Cristina. 2012. “Poesía y Cultura Popular.” *No Hay Tal Lugar*. <http://cristinariveragarza.blogspot.com.es/search?q=eduardo+de+gortari>.

# Doppio Gazzè

Alchemaya: un viaggio andata e ritorno

*Lorenzo Cittadini*

Torna il tema del doppio come incognita principale, come dubbio e domanda che da secoli ormai lega tra loro molti scrittori, poeti e artisti che, allo stesso tempo, hanno trovato (e continuano a trovare) nel doppio la risposta a quella domanda, alle angosce e alla necessità di unire le parti. Il desiderio di consegnare al mondo la propria visione, il personale mosaico fatto di sogno e realtà, paura e convinzione, luce e ombra, prova del bisogno di riconoscersi nella doppiezza che l’uomo da sempre vive, torna a mordere ancora la canzone d’autore italiana. È il caso, a quanto pare, dell’ultimo disco di Max Gazzè, dal titolo *Alchemaya* (Universal Music Italia, 2018), un doppio cd, appunto, composto da ventisette brani. Nella prima parte il pezzo in apertura “L’origine del mondo” ed “Etereo” sono le rivisitazioni di due brani dello stesso Gazzè facenti parte del disco *La Favola di Adamo ed Eva* (1998), il resto è materiale del tutto nuovo. La seconda parte invece è più variegata perché si compone di materiale inedito unito ad alcuni dei più grandi

successi del cantautore romano rivisti e arrangiati sempre, come il primo disco, con la Bohemian Symphony Orchestra di Praga. Se il primo album “trascina” inevitabilmente l’ascoltatore in un’atmosfera di tensione e mistero, trame di colori scuri e incertezza, viceversa il secondo disco è un viaggio lungo una strada sgombra, senza traffico, in una domenica di sole. Si percepisce la serenità e la professionalità di Gazzè di saper elevare le sue canzoni più “pop” a un livello più alto, capaci di vestirsi di nuovo, e infondendo nell’ascoltatore una robusta dose di sicurezza. Il cantautore romano così facendo ha saputo riproporre canzoni storiche come “Cara Valentina”, “Sotto casa”, “Una musica può fare” o “Mentre dormi” in chiave sinfonica, quasi a voler spogliare ancora di più questi brani dagli arrangiamenti pop. Un ritorno allo stato originario delle canzoni, (non a caso il disco in questione è un “album-concetto”) sopra le quali Gazzè ha ricamato una nuova veste che potesse risaltare maggiormente i testi, i passaggi tra le varie strutture e soprattutto abbandonarsi alle infinite vie e possibilità che un’orchestra di sessanta elementi può percorrere anche su brani apparentemente lontani dai canoni classici. Gazzè in questo senso non è nuovo alle fusioni, agli esperimenti e al suo personale interesse per le origini del mondo, alle strutture mentali, le filosofie e i processi di evoluzione genetica e culturale della specie umana. Non a caso, in *Alchemaya*, la contaminazione tra mondi opposti è il *leitmotiv* che lega tra loro l’aspetto sonoro con quello testuale. La chiara commistione degli elementi sintetici con i più chiari e “rassicuranti” elementi provenienti dalla musica classica è la colonna portante di un disco, opera, definito “sintonica”. Ciò che si vuole presentare di seguito non è un foglietto illustrativo sulle modalità di assunzione di questo disco e nemmeno il punto di vista critico musicale di chi, come il sottoscritto, vive e si nutre della stessa materia del protagonista di queste pagine, ovvero la musica. Molte volte la spietata gara alla migliore recensione di un album finisce per essere l’ennesimo esercizio di stile di chi

mangia pane e riviste musicali, togliendo gran parte (se non la parte principale) della vera anima che vive e brucia all’interno del disco. Troppe volte i giudizi tecnici su arrangiamenti e aspetti compositivi rischiano di ingabbiare l’opera già sul nascere, senza considerare che non bastano una decina di ascolti “di mestiere” ripetuti il giorno stesso della pubblicazione per consegnare una descrizione completa e veritiera del disco in questione. Le opere, ed è il caso del disco *Alchemaya*, possono rivelarsi e dischiudere ventagli di sensazioni, idee, sentimenti e piani di lettura a mesi, o addirittura anni, di distanza. Servono anche, paradossalmente, ascolti “distratti”, rubati alla quotidianità, alle faccende e ai problemi di tutti i giorni, servono fughe veloci e capacità di spaziare e di perdersi, di collegare e tessere più voci, creando ponti e connessioni dove la gente vede solo muri invalicabili. Ed è proprio da queste considerazioni che è cominciato il cammino alla scoperta dell’album di Max Gazzè: un sovrapporsi di ascolti, viaggi, riflessioni e letture (anche molto distanti tra loro), materiale che si è rivelato poi unito da concetti di base fondamentali quali la diversità tra culture, le tradizioni e i lasciti di luoghi e persone, i cambiamenti repentini e i lunghi e lenti periodi della storia che fanno sedimentare convinzioni e pensieri. Tutto questo si è collegato all’esperienza di ricerca e scrittura dei *Quaderni Mediterranei*, libro-rivista a cadenza annuale pensata e scritta insieme al poeta Silvestro Neri: non a caso, il secondo numero intitolato “Quel Fantastico Viaggio” (LaPiave Editore, 2019), indaga i numerosi mondi della mente umana, delle credenze, del sogno, delle superstizioni, dagli scritti sacri ai miti più antichi della tradizione popolare. Navigando e raccogliendo materiale, scavando nell’intimo bisogno di casa e unità, come dei reporter abbiamo viaggiato nella parte più oscura dell’uomo, nel non-detto, nel mistero, in mezzo al fango e alle difficoltà di raccontare la parte più nascosta e fragile dell’essere umano. Dagli scritti dell’antropologo Lombardi Satriani sul concetto di viaggio, la ricerca di radici, le contraddizioni e

i chiaro-scuri dell'uomo, fino ai ricordi d'infanzia della realtà magica calabrese del cantautore Mujura (chitarrista e produttore di Eugenio Bennato); questi contributi, uniti alla soddisfazione personale e artistica di poter aprire il concerto proprio di Max Gazzè nel luglio 2019, in occasione del Festival Suoni di Marca a Treviso, sono stati segnali importanti ma completamente slegati dalla necessità di scrivere sul disco *Alchemaya* di Max Gazzè.

Bisogna specificare subito che la presenza al Festival di Sanremo 2018 di Max Gazzè con la canzone "La leggenda di Cristalda e Pizzomunno" colse di sorpresa, forse poche persone, anche se a un primo ascolto tutto sembrava ben architettato e lanciato con potenza sugli schermi. In realtà ciò che ci fece vedere e sentire Gazzè fu la fine, il rientro dal viaggio, la risposta, se vogliamo, al suo peregrinare in cerca di isole, isole nascoste, mai viste né visitate ma percepite e sentite attraverso leggende, racconti e scritti millenari sulle origini del mondo. La canzone, che più avanti cercheremo di analizzare, è la punta dell'iceberg, è la zona emersa che vediamo e percepiamo, è qualcosa di diretto, senza filtro. Presentata in quel modo sembrava l'inizio di un viaggio, in realtà dopo ascolti attenti e distratti abbiamo percepito che quella melodia e quella magnifica storia d'amore erano solamente il risultato di una difficile operazione di conoscenza e decifrazione che Gazzè aveva sviluppato precedentemente. Sì, perché Gazzè in questo si è rivelato un abile navigatore, un chimico dei suoni e delle parole, che dalle viscere del mondo, dall'ombelico di tutte le civiltà ha voluto far sue le lezioni di antichi manoscritti, testi sacri della Babilonia fino al Vecchio Testamento. Sono chiari i riferimenti ad antiche divinità, ai loro simboli, all'esoterismo, alle filosofie più ancestrali e alla ricerca nel profondo dell'umano, in quelle zone dove ombra e mistero avvolgono tutto indistintamente. Con "La leggenda di Cristalda e Pizzomunno" Gazzè ci ha presentato una sola faccia del suo viaggio e della sua ricerca, quella luminosa e rassicurante, quella dai contorni definiti e che non ha grande bisogno di

spiegazioni. Evidentemente perché il lato più cupo, pieno di incertezze e dubbi, di incognite e domande, è per pochi, non è per la massa. La gente ha bisogno di sentirsi dire che tutto va bene, che siamo in mani sicure; ecco perché Gazzè, secondo la mia opinione, ha consegnato in prima battuta un quadro chiaro, nitido, senza sbavature. La canzone sanremese non è altro che il primo brano del secondo disco, ciò significa che è il punto di arrivo, la fine di un tracciato, un percorso a ostacoli, l'arrivo a terra, lo sbarco. Prima di tutto ciò, esiste l'altra metà dell'intero, undici canzoni che sono proiettili, sono armi affilate, strumenti da lavoro nei campi, sono mani sporche e ruvide di chi ha voluto e saputo scavare, guidato dai propri interessi e dalle proprie convinzioni insindacabili, spinto dalla curiosità di fare un viaggio nella parte più difficile di se stessi, in quella parte meno ovvia. Ciò che ci rivela l'opera di Max Gazzè, adesso, a oltre due anni e mezzo dalla sua pubblicazione, è che questo disco non è il raggiungimento della "vetta artistica" della sua carriera. Interpreto questo disco come una ferita aperta, un flusso che ha cominciato a correre ancora più veloce, un insieme di sensazioni, idee, convinzioni, dubbi e paure ammesse, che potranno creare un nuovo stimolo per costruire attorno a queste un percorso del tutto rinnovato, vestito che si adatterebbe perfettamente all'ecclettico Gazzè.

Tutto il primo disco di *Alchemaya* è un viaggio a tappe, a volte senza una precisa coerenza nel tragitto. Si apre un varco nella vita intima del cantautore romano che, per certi versi, si mette a nudo e confessa le sue paure, i suoi interessi e dubbi riguardanti l'uomo e l'origine del mondo che abitiamo. Gazzè sa bene di consegnare al pubblico un'opera "incompleta", rassegnandosi a condividere la propria visione del mondo, diversa da quella degli altri e quindi non unica ma personale. È il suo viaggio nelle origini, nella materia grezza da cui si è formata l'umanità, sono i suoi timori, i simboli, le gioie, le costruzioni mentali, gli abissi insondabili dell'uomo, sono le

diverse descrizioni di come le civiltà si sono interrogate su loro stesse e sul mondo che hanno abitato. Così, allo stesso modo, Gazzè usa questo materiale come strumento per affrontare il proprio viaggio tra le domande, le percezioni e le intuizioni tra storia e curiosità, aspetti ed elementi sacri, profani e mitologici. Ne sono esempio alcune canzoni del primo disco che, oltre all'aspetto sonoro sottolineato da elementi sintetici distorti, arpeggi di piano, crescendo di violini, percussioni e atmosfere incantate, si rivelano anche nella loro parte testuale che ci espone ai venti e all'incertezza della navigazione a vista. Per esempio, in "Enuma Elish":

Un cielo senza nome  
Gli dei come mondi nei profondi abissi  
E le orbite di quelli  
Chiamate fissi destini  
Satelliti, venti, mostri divini sono armi terrificanti  
Ed io uomo  
L'idea banale di uno  
Per alleviare le sorti  
Di certi dei stanchi (Gazzè: Musixmatch)

Gazzè indaga, attraverso l'omonimo poema babilonese, il mito sulle origini dell'Universo. Questo mito (Penna) – il più antico risalente alla prima dinastia babilonese degli anni 1806-1507 a.C. scritto su delle tavolette cuneiformi ciascuna contenente un canto di 160 versi circa – descrive la vittoria di alcuni giovani dèi del cielo che sconfiggono gli dèi più anziani della terra e dell'acqua. Il titolo della canzone, "Enuma Elish", viene dalle prime due parole introduttive del poema omonimo, tradotte in "Quando in alto il cielo...". Il poema parla proprio dell'aspetto del doppio, quando all'inizio del mondo c'erano il principio femminile, Tiamat, la madre comune, il mare, e quello maschile, Apsu, l'acqua dolce sotterranea. Con la creazione degli dèi scoppiò la guerra tra luce e oscurità, in cui Apsu e Kingu,

figlio di Tiamat rimasero uccisi. Il figlio del Sole, Marduk, uccisa la madre comune Tiamat, divise il suo corpo a metà, formando una conchiglia: con una metà creò il cielo e le stelle, con l'altra creò la terra e gli inferi: vennero creati gli uomini dalle ossa e dal sangue del dio Kingu, con il compito di servire gli dèi. Il mito di Enuma Elish, qui riproposto da Max Gazzè, ci dice che il mondo ha origini divine e che l'uomo fu creato per lo stesso volere delle divinità e che la stessa umanità ha lo scopo di prendersi cura di chi l'ha creata.

Una voce calma e sicura ma allo stesso tempo leggermente cupa che cerca di interrogare questi "dèi stanchi" e di dare realtà viva e concreta all'Uomo. E così, tra successioni di archi, tamburi e colpi di sintetizzatori e distorsioni elettroniche, prosegue il viaggio di Gazzè tra gli angoli misteriosi dell'umano e gli scritti sacri. Il "Diluvio di tutti", altra canzone del primo disco, sembra punire la gente per poi trarne in salvo solamente una parte, quella parte da cui "rinascerà" la salvezza umana. Il cantautore romano scivola anche in suoni e marce funebri segnate da precise ritmiche, un viaggio sotterraneo nelle viscere della terra, accompagnato dalle leggende indiane che descrivono il regno di Shambala nella canzone "Vuota dentro", un mondo al centro della Terra; una successione di suoni che incutono mistero e ansia. Così il testo si fonde al suono

Bella uniforme a strati  
Massiccia la terra  
Una boccia enorme  
Tra i pianeti  
Ma se dentro invece  
Fosse vuota  
E al suo centro durasse una luce  
Remota  
Da buchi ho scoperto in Brasile  
Si scende per scale  
Sbattuti

Dal vento  
Il peso decresce di un quarto  
Arrivando alle viscere  
Di un altro mondo  
Il sole che appare  
È più rosso  
E rimane lì fisso  
Di notte  
E l'uomo  
Abitante da questo lato  
È un gigante pazzesco  
Nato buono (Gazzè: Musixmatch)

Si percepisce tutta l'inquietudine di Gazzè nel raccontare, anche in modo non del tutto fluido, il suo interesse per la cosmogonia, per la creazione e l'origine dell'uomo che, come vediamo, non ha un'unica narrazione ma è un insieme di voci, sensazioni e credenze che proiettano l'uomo in centinaia di mondi diversi, dove le storie dei popoli, le religioni e gli aspetti ritenuti più sacri, si legano indissolubilmente con gli aspetti più viscerali, carnali e sensoriali. In questo caso, Gazzè interroga la profezia e il mito di Shambala (Amitaba), che in sanscrito significa "terra nascosta" o "occulta", un luogo dove regnano pace, felicità e quiete, un paradiso in terra, uno spazio fisico di purezza nascosto tra le montagne dell'Himalaya. Shambala è citato in antichi testi buddisti, shivaisti e visnuiti e nella letteratura pre-buddista. La stessa profezia di Shambala si rivela molto curiosa: diffusasi a partire dal X e XI secolo, quando l'India era invasa da eserciti islamici, la profezia annunciava una completa distruzione e la perdita totale dell'insegnamento, cosa che di fatto avvenne. Per questo motivo si volle raccogliere tutta la conoscenza esoterica tantrista in un corpo da tramandare ai discepoli. Questa tradizione prevede un'altra catastrofe e un conflitto di dimensioni enormi nel 2424 in cui l'umanità perderà ogni senso della spiritualità, guidata solamente dal potere e dalla

ricchezza; si dice che con mezzi e armi potentissimi e con la reincarnazione dei più importanti maestri del passato tutti gli avversari verranno sconfitti e l'esercito di Shambala salverà il mondo riportandolo a essere un nuovo paradiso.

L'interesse verso Shambala non è un argomento che riscopriamo oggi, ma è stato ampiamente descritto e documentato da una delle figure di spicco del secolo passato, Nicholas Konstantinovic Roerich (1874-1947) (Pisciuneri), archeologo, antropologo, pittore, scrittore, viaggiatore, diplomatico ed esperto di occultismo. Roerich, uomo che pare uscito dalle pagine dei racconti soprannaturali di Lovecraft, intraprese un viaggio con la moglie nelle zone più interne dell'Asia Centrale, in India, Tibet, Cina e Mongolia. Come scrive Francesco Lamendola in "Sulle orme di Nicholas Roerich, alla ricerca della mitica Shambala", pubblicato sulla sezione Arte del Centro Studi la Runa online:

Nel corso del viaggio [...] si imbatté anche in alcune testimonianze relative alla presenza di Gesù Cristo nella regione dell'Himalaya e, addirittura, nel suo presunto sepolcro, nella città di Srinagar, nel Kashmir, tuttora venerato come quello di un grande santo venuto a predicare dal lontano Occidente (Lamendola).

Roerich raccolse tutto il materiale relativo al suo viaggio tra le montagne dell'Asia Centrale che narravano della città mitica di Shambala e il regno sotterraneo di Agharti. La passione per gli studi etnologici e il mistero che avvolgeva queste narrazioni lo portarono ad approfondire l'argomento fino a diventare un esperto in sapere esoterico e dottrine occulte. La comprensione di questo viaggio nel mistero e nell'occulto che sembra essere il medesimo percorso intrapreso da Max Gazzè può essere agevolata leggendo alcune pagine della traduzione in italiano del libro di Roerich. Di seguito vengono citati alcuni passi che ritengo interessanti per immaginare cosa ha spinto il

cantautore romano a intraprendere un viaggio di questo tipo. Così scriveva Roerich:

In ogni città, in ogni accampamento dell'Asia ho cercato di scoprire quali ricordi la memoria popolare custodiva con più ardore. Attraverso questi racconti conservati e preservati, si può riconoscere la realtà del passato [...]

[...] Tra le innumerevoli leggende e fiabe di vari paesi si possono trovare storie che raccontano di tribù perdute e di popoli che vivono all'interno della Terra. Da tutte le parti, e in luoghi diversi e molto lontano gli uni dagli altri, la gente parla di fatti identici. Ma correlandoli fra loro ci si accorge immediatamente che non sono altro che capitoli di un'unica storia. All'inizio sembra impossibile che possa esistere un legame scientifico fra questi mormorii distorti, raccontati alla luce dei fuochi di bivacchi del deserto. Ma in seguito, si comincia a cogliere la bizzarra coincidenza di queste molte leggende, raccontate da popoli che non si conoscono neppure di nome [...] Se, liberi da pregiudizi, segnerete con pazienza su un mappamondo tutte le leggende e i racconti di questo tipo, sarete sorpresi del risultato. Quando raccogliete tutte le storie di tribù perdute e che vivono all'interno della Terra, non ottenete forse la mappa completa delle grandi migrazioni? (Roerich 1997: 43-49).

Questi estratti, riprendendo il concetto del prof. Lamendola, fanno parte di un corpo di leggende, favole, superstizioni e storie raccolte, ma che contengono sempre qualche elemento reale, non filtrato o modificato. Non nascono dal nulla queste testimonianze e l'interesse di Gazzè di investigare e interrogare i principali documenti relativi a questa realtà ci fa capire che abbiamo la necessità di riconoscere che esiste qualcosa di diverso, di altro, di lontano e di opposto, un doppio che si rivela nelle sue parti, che si rincorrono e si rinnovano ogni volta. È l'insegnamento dei Greci che, utilizzando le parole di un altro "cantautore del doppio", Vinicio Capossela, già presentato in altra pubblicazione, ci fanno

riconoscere che siamo tante cose contemporaneamente, anche in contraddizione tra loro. In noi alberga sempre qualcosa di elevato, nobile e anche qualcosa di basso, di torbido; c'è il vizio e la clandestinità ma c'è anche il lavoro e la dedizione (Cittadini 2018: 30).

Gazzè ha cercato come Roerich di individuare la via di accesso alla mitica Shambala, tentando di entrarvi e "di accedere ai suoi antichissimi tesori di sapienza" (Lamendola). Gazzè infatti ci ricorda nel testo della canzone che l'ingresso al regno di Shambala fu cercato assiduamente nei pressi del Brasile e addirittura nella zona antartica da milizie naziste. Il cantautore romano lo testimonia da molti anni ma con questo disco in particolare, insieme di suoni e parole, afferma di non essere solamente un sognatore che viaggia tra miti e leggende; tutto il contrario, come un cercatore d'oro, un reporter, un anfibio (data la sua passione per il mare e i fondali marini), si è spinto sino al profondo dell'umano attraverso un lavoro preliminare di ricerca veramente importante. È stato un lavoro fisico, accompagnato da una convinzione che non è soltanto sogno e magia, non è qualcosa di astratto, ma è una materia concreta, fatta di documenti, di storie, racconti scritti che ha voluto interpretare, consegnandoci il suo personale quadro.

Max Gazzè continua il suo interminabile viaggio tra le credenze e tradizioni, le opere e le rovine di popoli e culture. La sensazione è quella di essere passeggeri di un aereo che sorvola i territori e i luoghi da cui nacquero queste storie e leggende, dove presero vita i miti sulle origini della specie e le religioni. Siamo "ospiti" di un viaggio che dobbiamo accettare così come ci viene presentato, senza capire del tutto ogni singolo frammento di questo disco. A volte, però, Gazzè non si rifugia in difficili formule testuali poco comprensibili (come si può riscontrare a tratti in questo primo disco di *Alchemaya*), ma affila le parole



e si rivolge all'uomo di oggi, l'uomo del nostro tempo in "Le tavole di smeraldo", dicendo:

Tu, uomo del presente  
Stella triste  
Confinata sempre nelle sciocchezze e le norme  
Del tuo corpo  
Fuggi il torto uguale? Pignorare  
Ciò che non esiste  
Perché esiste in altre forme

Fuori dal vero  
Il riflesso trabocca  
Della tua luce  
Fai di te stesso un sentiero capace  
Di stabile armonia  
Che ghiotta, le curve nel tempo, la carne tua

Molte le razze  
Che stanno ognuna  
Nel proprio mondo  
E con la propria luna  
Certe guadagnano le altezze  
Ed altre il profondo

Ma le vidi ancora  
Conquistare l'etere  
Creare città rosa e oro  
Per la loro sete di conoscere Dio  
La luce è un uomo  
È già retaggio tu (Gazzè: MTV)

Attraverso questi versi Gazzè riesce a esprimere la necessità di riconoscersi nella pluralità di voci e anime che popolano e interpretano il mondo secondo diverse e opposte pratiche. Viene espressa l'esigenza di rinnovare lo spirito dell'uomo moderno

e renderlo un'entità capace di accogliere forme differenti, secondo un'armonia spirituale nuova. Non ci sono filtri in questo "appello", se così possiamo definirlo, e l'alternanza di messaggi ermetici con concetti più chiari e diretti sono una delle possibili descrizioni dell'uomo di tutti i tempi, che ha vissuto e ha descritto spesso il mondo nella sua doppiezza e, quindi, nella sua complementarità.

Ora, definita e descritta la prima parte di questo album, presentando alcuni dei tratti e delle tematiche che Max Gazzè ha affrontato, è necessario, prima di passare alla seconda parte dell'album, chiarire un altro aspetto legato al concetto di doppio che caratterizza da oltre trent'anni la carriera del cantautore romano. Francesco Gazzè, fratello maggiore di Max, è il paroliere, l'autore della maggior parte dei testi pubblicati da Max Gazzè. È inevitabile, adesso, ripensare a tutto ciò che è stato presentato e analizzato sinora da una prospettiva diversa, una luce differente, che faccia emergere come caratteristica intrinseca questo ulteriore doppio aspetto. In *Alchemaya*, come in tutti i precedenti lavori di Max, Francesco è il lato "in ombra", meno conosciuto e apprezzato dagli ascoltatori, perché nascosto ma riconoscibile tra le parole, i versi di una poesia costante e un linguaggio che caratterizza tutte le pubblicazioni di Gazzè. Stiamo parlando quindi di un vero e proprio doppio; siamo di fronte a un perfetto esempio di due parti, ciascuna delle quali trova reciproca manifestazione per mezzo dell'altra. In un'intervista con Alfredo D'Agnesse del 2002 (stiamo parlando, quindi, quasi degli inizi di carriera), fatta per "Il Venerdì di Repubblica", dal titolo "La strana coppia – Aiuto, ci si è sdoppiato Max Gazzè (D'Agnesse), si parla proprio della complicità tra i due fratelli, di un'unione professionale forte nata da passioni e percorsi diversi. Mentre Francesco D'Agnesse parlava a Max dei dadaisti e surrealisti, il secondo gli passava i dischi di Peter Gabriel. Questo è un semplice esempio di come due linguaggi, apparentemente molto diversi, in realtà hanno trovato un

terreno comune e una forma di espressione che ha dato frutti molto buoni. L'interesse di Max verso la poesia è cosa nota; il suo desiderio di dare nuove forme e armonie ai testi poetici è sempre stato dichiarato. È evidente che con un fratello poeta in casa questo desiderio si è concretizzato anno dopo anno grazie a una complicità e una profonda conoscenza reciproca che li lega, o meglio, li unisce, formando qualcosa di originale. Non può essere definita la classica collaborazione tra autori; qui siamo di fronte a due persone unite da un legame familiare diretto, due emisferi che si uniscono e che collaborano attraverso modi di espressione differenti che hanno saputo dialogare. In tal senso, visto questo loro rapporto così vicino e profondo, la prima cosa che mi viene in mente pensandoli al lavoro è l'immagine della *casa*. Durante il lavoro preventivo di lettura e analisi di testi, interviste e altri scritti, mi sono imbattuto nelle parole di Francesco Gazzè (Introna), il quale affermava che è solito scrivere sempre nella sua casa di Pesaro, in cui vive ormai da molti anni. Credo che questo sia un aspetto molto interessante per capire e dare una personale "lettura" al disco che qui stiamo analizzando, ovvero *Alchemaya*. Riconoscendo che le dimensioni del viaggio sono numerose, anche lo "stare" e vivere un determinato luogo può assumere i caratteri di un vero e proprio viaggio. Il lavoro di scrittura dell'ultimo disco di Max Gazzè sembra avere questa caratteristica intrinseca: la mole di nozioni, documenti, dati, storie e racconti che vengono presentati, soprattutto nel primo disco di *Alchemaya*, hanno la capacità e la funzione di farci viaggiare tra queste numerose isole, la maggior parte delle quali sconosciute alla gente, rimanendo con i piedi ben piantati a terra. Questa capacità non è da tutti, la sensazione di smarrimento che possiamo provare in viaggio per il mondo non è facile riprodurla in parole e musiche. Così è stato per me ascoltando questa prima parte dell'album. Vito Teti, docente di Antropologia culturale presso la Unical, infatti osserva:

[...] Lo spaesamento più inquietante, più "perturbante", è quello vissuto nei luoghi che ti sembrano familiari, quando immagini di stare fermo, quando pensi di essere sicuro. I viaggi da "fermo" e le "soste", i giri nella propria casa sono stati, del resto, più faticosi, complicati, impegnativi di quelli compiuti all'esterno [...] Per via misteriosa, ma non tanto, in fondo la nostra vita e le nostre ricerche hanno spesso una coerenza e un'unità inimmaginabili che dobbiamo decifrare [...] (Teti 2014: 11-14).

Questo sta a significare, interpretando tutto il materiale raccolto sinora, che gli affanni, le ricerche, i viaggi "stando fermi" che hanno accompagnato la scrittura dell'album *Alchemaya*, in qualche modo sono "figli" dei luoghi che sono stati vissuti. Il concetto di casa è di solito collegato al viaggio verso altri luoghi, alla migrazione, alla scoperta, al peregrinare, alla ricerca di isole e di simbologia da decifrare, ma allo stesso tempo la casa, il proprio luogo, significa:

andare, partire, tornare, ripartire, restare, con il corpo, ma molto spesso con la mente e con la fantasia [...] Le nostre sensazioni, le nostre percezioni, la nostra memoria, la nostra vita non possono che essere raccontate e rappresentate rispetto a un luogo. Noi siamo il nostro luogo, i nostri luoghi: tutti i luoghi, reali o immaginari, che abbiamo vissuto, accettato, scartato, combinato, rimosso, inventato. Noi siamo anche il rapporto che abbiamo saputo e voluto stabilire con i luoghi (Teti 2014: 4).

Vito Teti conclude l'introduzione al suo libro affermando che:

[...] La scrittura è un luogo non separabile dai luoghi abitati o attraversati (Teti 2014: 17).

Dietro a tutta la prima parte del disco, piena di letteratura, di filosofia, mistero, tensione, occulto e d'incognita verso le

origini del mondo e le culture stratificate nei millenni, che cosa si nasconde? Dove vogliono condurci i fratelli Gazzè, gli “abili chimici”, con testi a momenti criptici e musiche distorte alla fine di questa navigazione? La risposta ai numerosi dubbi che mi ha lasciato l’ascolto del primo disco non la troviamo in questa parte dell’album, ma dobbiamo avere la pazienza, l’onestà e il coraggio di inserire il secondo disco. La risposta risiede nella prima canzone, ovvero “La leggenda di Cristalda e Pizzomunno”. Ed il gioco è fatto. Ecco che tutto torna, l’annuncio di fine viaggio, lo sbarco e l’arrivo a terra che precedentemente avevo anticipato, è la risposta alle domande, le incertezze e le inquietudini di una prima parte di viaggio che aveva come obiettivo quello di far rientro a casa. Si parte per tornare, non è forse questa l’idea principale che sostiene l’eroico ideale del viaggio? Ma allora qual è il senso del viaggio? Cosa ha spinto Gazzè a inoltrarsi investigando orizzonti sconosciuti, interrogando miti e leggende millenarie, aprendo archivi, tra l’occulto e le religioni, consapevole di potersi perdere a ogni verso? Il concetto del “perdersi per ritrovarsi” evidentemente viene confermato dal fatto che il viaggio racchiude in sé l’immagine del ritorno a casa e la casa stessa; non è un caso che il mito più famoso e affascinante sia quello di Ulisse che dopo anni di ricerche, lotte, perdite e naufragi, fa rientro a casa, da Penelope. Il concetto di viaggio, quindi, porta dentro di sé quello dell’amore, l’amore eterno in questo caso. Tutte le tensioni, le difficoltà della prima parte dell’album, i testi esoterici e gli affanni di un viaggio per il mondo, si sciolgono come neve al sole di fronte alla promessa di un’amore eterno che viene descritto proprio dalla canzone “La leggenda di Cristalda e Pizzomunno”. Questo brano, una ballata al pianoforte e arpa con archi sempre più crescenti, è un inno all’attesa, la promessa di un amore senza fine dopo un evento tragico, una perdita. Una canzone che racchiude dentro di sé i concetti di casa e di luogo. Non poteva trovare collocazione migliore questo brano se non come traccia di apertura del secondo

disco. Quel senso di casa che i fratelli Gazzè mi trasmettono lo possiamo ritrovare nella parte testuale della canzone e nella descrizione del luogo dove si sviluppa questa storia d’amore. La città di Vieste, in Puglia, si è rinnovata attraverso questa canzone, diventando la “città dell’amore”, e l’amore è casa, è un luogo ben definito. Proprio Francesco Gazzè, raccontando questa esperienza in occasione di un’intervista, scopri la storia di questi due giovani amanti, Cristalda e Pizzomunno, durante un viaggio a Vieste. Infatti racconta:

...era un periodo un po’ difficile per me perché avevo avuto una perdita importante nella mia famiglia, ma appena arrivato a Vieste ho sentito l’amore della città e dei viestani e sono stato subito bene, ho ritrovato l’amore che mio padre aveva per mia madre, l’ho rivisto nella storia di Cristalda e Pizzomunno (Puricella).

Possiamo percepire questo incontro-scontro che è il luogo della scrittura. Stare fermi e viaggiare fisicamente sono due aspetti di un solo concetto: infatti, come affermava Vito Teti, *siamo* i nostri luoghi e i nostri legami, pertanto, rileggendo le parole di Francesco Gazzè, notiamo l’importanza e l’urgenza di portarsi dietro le proprie relazioni, i propri luoghi per poterli, attraverso il viaggio, rinnovare ogni volta. Così fecero i protagonisti della canzone che, secondo la leggenda, rinnovano la loro promessa d’amore eterno ogni cento anni la notte del 15 agosto.

Si racconta che al tempo in cui Vieste era un semplice villaggio di capanne abitato da pescatori, visse un giovane alto e forte chiamato Pizzomunno. Nello stesso villaggio abitava la bella Cristalda, capelli color sole. I due erano follemente innamorati e niente sembrava poterli dividere. Il pescatore Pizzomunno quotidianamente andava per mare e veniva distratto sempre dalle sirene che emergevano dalle acque per intonare dolci canti in suo onore. Non erano solo canti ma le sirene erano

prigioniere dello sguardo del bel pescatore, così tanto da offrirgli addirittura l'immortalità se avesse accettato di diventare loro re e amante. L'amore per Cristalda vanificava qualsiasi tentativo di corteggiamento da parte delle sirene che, durante una delle numerose sere in cui i due giovani attendevano la notte sulla spiaggia, gelose, rapirono Cristalda portandola con loro negli abissi del mare. I tentativi di Pizzomunno furono vani e il giorno dopo il pescatore fu ritrovato pietrificato dal dolore in uno scoglio che ancora oggi porta il suo nome (Agi).

Di seguito proponiamo il testo della canzone "La leggenda di Cristalda e Pizzomunno" scritta dai fratelli Gazzè e presentata, come anticipato, al Festival di Sanremo 2018. È interessante poter scorgere tra questi versi la necessità e il bisogno di affidarsi al mito e alla storia d'amore dei due giovani viestani per recuperare e ritrovare il proprio senso di casa. Abbandonandosi e fondendosi con il luogo, vivendolo in tutti i suoi aspetti, il "doppio Gazzè" ha sapientemente "risolto" le fatiche del viaggio facendo rientro a casa, rientrando in porto, dove ad aspettarlo c'era il sentimento più puro e confortante, ovvero l'amore. Da questa canzone in poi, tutto il secondo disco appare come il rientro a casa, un rifugio, uno spazio rassicurante, in cui Gazzè ripropone i suoi più grandi successi arrangiati in chiave classica, con le dovute contaminazioni sintetiche. È evidente, quindi, che queste stesse canzoni rappresentano, secondo la mia personale lettura, una zona conosciuta, un luogo che abbiamo vissuto, percepito, sentito e che ci siamo portati dentro per molti anni. Queste canzoni formano parte del nostro immaginario, di quelle sensazioni più dirette e genuine, dove ritroviamo vecchie emozioni e cantando nuovamente sulle note di "Una musica può fare" o "Il solito sesso" capiamo, ancora una volta, che partiamo per tornare ed è bello sapere di poter tornare, ogni volta, a casa.

Tu che ora non temi  
Ignorane nel canto quel coro ammaliante

Che irrompe alla mente e per quanto mulini  
Le braccia oramai non potrai far più niente  
Ma se ti rilassi e abbandoni il tuo viso  
A un lunghissimo sonno  
O mio Pizzomunno tu guarda quell'onda beffarda  
Che affonda il tuo amore indifeso  
Io ti resterò per la vita fedele  
E se fossero pochi, anche altri cent'anni  
Così addolcirai gli inganni delle tue sirene  
Cristalda era bella e lui da lontano  
Poteva vederla ancora così  
Con la mano protesa  
E forse una lacrima scesa nel vento  
Fu solo un momento  
Poi lui sparì al largo  
E lei in casa cantando, neppure il sospetto  
Che intanto da sotto la loro vendetta ed il loro lamento  
Perché poveretta già avevano in cuore  
I muscoli tesi del bel pescatore  
E all'ennesimo suo rifiuto  
Un giorno fu punito  
Ma io ti aspetterò  
Io ti aspetterò  
Fosse anche per cent'anni aspetterò  
Fosse anche per cent'anni  
E allora dal mare salirono insieme alle spiagge di Vieste  
Malvage sirene, qualcuno le ha viste  
Portare nel fondo Cristalda in catene  
E quando le urla raggiunsero il cielo  
Lui impazzì davvero provando a salvarla  
Perché più non c'era e quell'ira accecante lo fermò per sempre  
E così la gente lo ammira da allora  
Gigante di bianco calcare che aspetta tuttora il suo amore rapito  
E mai più tornato  
Ma io ti aspetterò  
Fosse anche per cent'anni aspetterò  
Fosse anche per cent'anni aspetterò

Fosse anche per cent'anni  
Io ti aspetterò  
Fosse anche per cent'anni  
Si dice che adesso e non sia leggenda  
In un'alba d'agosto la bella Cristalda  
Risalga dall'onda a vivere ancora  
Una storia stupenda (Gazzè: Musixmatch).

## Bibliografia

- Agi. “Di cosa parla la leggenda di Cristalda e Pizzomunno cantata da Max Gazzè”, [https://www.agi.it/spettacolo/cristalda\_pizzomunno\_max\_gazze-3475382/news/2018-02-10/, ultima consultazione del link: 19 ottobre 2019].
- Amitaba. “Profezia e mito di Shambala”, [http://www.amitaba.net/component/k2/item/107-profezia-e-mito-di-shambala.html?Itemid=149, ultima consultazione del link: 19 ottobre 2019].
- Cittadini, Lorenzo. 2018. “Il Pumminale – miti e riti nel mondo fantastico delle Canzoni della Cupa”. *Quaderni Mediterranei*, vol. 1 (“Quel fantastico viaggio”).
- D’Agnese, Alfredo. “La strana coppia – Aiuto, ci si è sdoppiato Max Gazzè”, [https://digilander.libero.it/malenky/maxgazze/stampa/int\_ven\_rep.htm, ultima consultazione del link: 19 ottobre 2019].
- Gazzè, Max. “Musixmatch – Testi di canzoni e traduzioni”, [https://www.musixmatch.com/lyrics/Max-Gazz%C3%A8/Vuota-dentro, ultima consultazione del link: 19 ottobre 2019].
- Gazzè, Max. “MTV Italia: La musica, i video, le news, le classifiche musicali...”, [http://testicanzoni.mtv.it/testi-Max-Gazz%C3%A8\_61412/testo-La-tavola-di-smeraldo-80537734, ultima consultazione del link: 19 ottobre 2019].
- Introna, Valentina. “Una chiacchierata con Francesco Gazzè”, [http://libri-bari.blogautore.repubblica.it/2013/04/05/una-chiacchierata-con-francesco-gazze/, ultima consultazione del link: 19 ottobre 2019].
- Lamendola, Francesco. “Sulle orme di Nicholas Roerich, alla ricerca di Shambala”, [http://www.centrostudilaruna.it/nicholas-roerich-shambala.html, ultima consultazione del link: 19 ottobre 2019].
- Penna, Claudio. “www.claudiopenna.it”, [http://www.claudiopenna.it/prime/mesopotami.html, ultima consultazione del link: 19 ottobre 2019].
- Pisciuneri, Vincenzo. “La missione di N. Roerich in Asia Shambala”, [http://www.istitutocintamani.org/libri/La-missione-di-Roerich-in-Asia-Shamballa.pdf, ultima consultazione del link: 19 ottobre 2019], pag. 8.
- Puricella, Anna. “Vieste nel segno di Max Gazzè: la scalinata celebra l’amore di Cristalda e Pizzomunno”, [https://bari.repubblica.it/cronaca/2019/09/02/news/max\_gazze\_scala\_vieste-234964597/, ultima consultazione del link: 19 ottobre 2019].
- Roerich, Nicholas. 1997 (vol. 2). *Shambala, la risplendente* (titolo originale: *Shambala: in Search of the New Era*, 1930). Traduzione italiana di Daniela Muggia. Torino: Edizioni Amrita.
- Teti, Vito. 2014. *Il senso dei luoghi. Memoria e storia dei paesi abbandonati*. Roma: Donzelli Editore.

Finito di stampare nel mese di novembre 2020  
presso Digital Team, Fano (PU)